Die Musik

Monatsschrift

XXVIII. Jahrgang

Amtliches Organ der NS.-Kulturgemeinde
Amtliches Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
(Konzertring der NS.-Kulturgemeinde)

Zweiter Halbjahrsband

April bis September 1936

Max Hesses Verlag / Berlin-Schöneberg

Inhaltsverzeichnis

Opern- und Ballett-Uraufführungen

Festspiele, Musikfeste, Tagungen

Musikchronik des deutschen Rundfunks

Unsere Meinung

Das Musikleben der Gegenwart

Oper:

Konzert:

Zeitgenössische Komponisten- und Dirigentenprofile

Register der besprochenen Schallplatten

Register der besprochenen Musikalien

Register der besprochenen Bücher

Zeitgeschichte

Bilder

Einzeltänzer und Tanzgruppen (Heft 8)

Verschiedenes

Register der „Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde"

Die Arbeit in den Gauen

Die Arbeit in den Ortsverbänden

Zusammenarbeit mit den Organisationen, Körperschaften usw. des Reiches, der Partei usw.

Veranstaltungen

Sach- und Namen-Register

Die Musik

Monatsschrift

XXVIII. Jahrgang * Heft 7

Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde
Amtliches Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
(Konzertring der NS-Kulturgemeinde)



April 1936

Max Hesses Verlag · Berlin

31



C. G. RÖDER A.-G. LEIPZIG

Heerschau der deutschen Dirigenten

Von Friedrich W. Herzog

Führerpersönlichkeiten bestimmen das künstlerische Gesicht einer Nation. Der großartige Aufschwung, den das Kulturleben des neuen Deutschlands unter der Förderung des Führers und Reichskanzlers Adolf Hitler genommen hat, ist der sprechende Beweis für die Tatsache, daß Zeiten nationaler Erhebung zugleich fruchtbare Zeiten künstlerischen Schaffens bedeuten. Der „Auszug des Geistigen" aus Deutschland, den Emil Ludwig-Cohn nach der Emigration der Klemperer, Bruno Walter-Schlesinger, Lert-Levy und Genossen verkündete, wurde zu einem Reinigungsbad des Kulturlebens. Konjunkturritter hat es zu allen Zeiten gegeben. Sie gehören in das Zeitbild jeder Revolution. Ihrem Wirken hat der Führer selbst einen Sperriegel vorgeschoben, als er auf der Kulturkundgebung des Reichsparteitags 1933 zu Nürnberg erklärte: ‚Die nationalsozialistische Bewegung und Staatsführung darf auch auf kulturellem Gebiet nicht dulden, daß Nichtskönner oder Gaukler plötzlich ihre Fahne wechseln und so, als ob nichts geschehen wäre, in den neuen Staat einziehen, um dort auf dem Gebiete der Kunst und Kulturpolitik abermals das große Wort zu führen." Es gibt da beispielsweise Komponisten, die heute laut ihre Ansprüche anmelden, obwohl jeder mit den Ereignissen der letzten Jahre vertraute Musiker weiß, daß sie früher enge Verbindungen mit jüdischen Textdichtern und Verlagen unterhielten und auch noch bis in die jüngste Zeit aufrechterhalten haben. Wenn darüber nicht weiter diskutiert wird, so liegt der Grund weniger in der Rücksichtnahme auf solche Tagesgrößen, als in der Verpflichtung zu positiver Mitarbeit am kulturellen Aufbau. Es hat keinen Sinn, die Kräfte zu zersplittern in einem Kleinkrieg, der vielleicht in einigen Jahren durch einen Federstrich erledigt wird. Aufbauarbeit leisten heißt dem kulturellen Fortschritt dienen, heißt der Jugend eine Gasse bahnen und ihre Besten immer wieder herauszustellen.

Wenn „Die Musik" diesmal eine Heerschau der deutschen Dirigenten veranstaltet, so muß auf Vollzähligkeit von vornherein verzichtet werden. Vor fünfzehn Jahren erschien einmal eine Broschüre „Moderne Dirigenten", in der 367 Namen aufgezählt waren. Einer solchen wahllosen Aufzählung stellt „Die Musik" eine Auswahl gegenüber, die Können und Charakter in gleicher Weise berücksichtigt. Sie verzichtet auf jene Stardirigenten, die im Zeichen des Primadonnenkultes ihre Karriere machten. Ihr Wirken ist eine Erbschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts, da die individualistische „Auffassung" eines einzelnen sich in einer Weise in den Vordergrund drängte, daß das Werk nur noch das Sprungbrett bedeutete, von dem aus der Podiumheld im

Weihrauchnebel seiner kritiklosen Bewunderer irgendwohin entschwebte, getragen von den Beifallswellen der Mode. Nirgends und überall beheimatet, haben diese Dirigenten wechselnden Kurswert. Sie sind meist geschickte Propagandisten ihrer eigenen Vorzüge, die den Schein internationaler Geltung als letztes Ziel erstreben. Für das aus der Gemeinschaft geborene und für die Gemeinschaft bestimmte Leben und Erleben eines Kunstwerkes sind sie belanglos. Hier entscheiden die Diener am Werk, die in stiller und zäher Arbeit Stein auf Stein für den Aufbau einer bodenständigen Kunstpflege zusammentragen.

Unsere Sammlung von musikalischen Charakterköpfen ist ein erster in enger Fühlungnahme mit allen Mitarbeitern unternommener Versuch, der fortgesetzt wird, um so allmählich zu einem Gesamtbild des musikalischen Deutschlands zu gelangen. Mancher Leser wird vielleicht die Dirigenten der Reichshauptstadt vermissen. In diesem Verzicht liegt Absicht. Das Berliner Musikleben kann nicht als Maßstab eines landschaftlich gebundenen Musiklebens betrachtet werden. Es pendelt zwischen Repräsentation und Messe einher. Anläßlich der Olympiade wird die Musikstadt Berlin eine besondere Würdigung finden. In ihr wird darauf hingewiesen werden, daß jeder Kapellmeister in Berlin einer isolierten Aufgabe obliegen muß, im Gegensatz zu der vielgelästerten Provinz, die e i n e m Manne das gesamte Musikleben anvertrauen kann und damit eine Linie erreicht, die bei kluger Führung ein Hochziel erreichen muß. Weimar, Düsseldorf, Lübeck sind solche Städte, die ihren musikalischen Hausstand vorbildlich geordnet haben.

„In der Kunst gibt es keine Bagatellen, ist meine Maxime" hat Hans v o n B ü l o w einmal gesagt. Seine Kapellmeisterschaft, die das geistige Erbe Wagners und Liszts weitertrug, war Sinnbild höchsten Künstlertums, das immer den Mut zum Bekenntnis offenbarte. Diesen Mut erwartet das Dritte Reich auch von jedem Künstler, der zur Mitwirkung am Werk des Führers berufen ist. Denn, so sprach Adolf Hitler am 23. März 1933 im Deutschen Reichstag, „die Kunst wird stets Ausdruck und Spiegel der Sehnsucht und der Wirklichkeit einer Zeit sein. Die weltbürgerliche Beschaulichkeit ist im raschen Entschwinden begriffen. Der Heroismus erhebt sich leidenschaftlich als kommender Gestalter und Führer politischer Schicksale. Es ist Aufgabe der Kunst, Ausdruck dieses bestimmenden Zeitgeistes zu sein."

Diese Worte des Führers sind für jeden Kunstschaffenden und -vermittelnden oberstes Gebot: „Die Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission."

„Lange Proben, kurze Programme!

Hans von Bülow.

Philipp Wüst

Von Karl Laux - Dresden

Geboren ist Philipp Wüst in der Rheinpfalz. Es gibt da zwei Landstriche, den von dunklen Wäldern übersäten Westrich und die heitere, von Sonnenschein überglutete Vorderpfalz, wo die Mandeln reifen und der gute Wein wächst. Wüst ist Vorderpfälzer. Von Oppau, seinem Geburtsort, der durch die entsetzliche Katastrophe vom Jahre 1921 zu einer traurigen Berühmtheit gelangte, ist es nur eine Stunde Fahrt zu den Rebenhügeln von Deidesheim, Dürkheim, Forst und Wachenheim. Das Feuer ihrer Weine, der Geist dieser Landschaft glüht auch in dem Musiker Philipp Wüst.

Nicht zu vergessen: es ist Grenzmark, aus der er stammt. Westmark. Ihre kulturelle Aufgabe hat der Gaukulturwart der Pfalz, Kurt Kölsch, einmal in die Worte zusammengefaßt: „Die Versöhnung zwischen dem überspitzten Formwillen des Westens und der deutschen Innerlichkeit, zwischen Gestalt und Wille, zwischen Erstarrung und lebendig fortzeugender Tat immer wieder vorzuleben und schöpferisch auszutragen und zugleich gegenüber der leichten und angelernten Form des äußeren schmuckfrohen Daseins die Verpflichtung des Gewissens und die Verantwortung für den wesenhaften Gehalt in jedem künstlerischen und gestaltenden Tun beispielhaft auszuprägen."

Das ist wie ein Maxime für das Künstlertum Wüsts, der nicht nur in der Pfalz geboren ist und dort seine musikalische Ausbildung erhalten hat (vertieft wurde sie in München), der auch am Nationaltheater in Mannheim, dem eigentlichen Theater der Pfalz, seine praktische Tätigkeit begann, der dann von 1922 bis 1925 Kapellmeister und Chordirektor am Stadttheater in Saarbrücken, also noch näher an der Grenze, war, und der schließlich, nach den Stationen Stettin (1925—1928), Bremerhaven (1928—1932), Oldenburg (1932, Landesmusikdirektor) nach Mannheim zurückkehrte, nach glänzend absolvierten Gastspielen als Generalmusikdirektor der Oper, als Leiter der berühmten Akademiekonzerte und des Lehrergesangvereins verpflichtet. Drei Jahre erfolgreichen Wirkens — jetzt hat ihn sich Breslau als Leiter der Oper und der Schlesischen Philharmonie geholt und dem begabten Musiker winken neue Entwicklungsmöglichkeiten, in der Ostmark neue, die gleichen Aufgaben.

Seine Begabung ist ungemein vielseitig. Schon der Schüler glänzt als ausgezeichneter Pianist und Orgelspieler. Kompositionen werden mit Erfolg ausgeführt. Als er, der gediente Münchner Leibgrenadier, im Juni 1917 nach zweimaliger Verwundung in englische Gefangenschaft gerät, gründet er im Lager ein großes Orchester, mit dem er auch zahlreiche eigene Kompositionen zur Aufführung bringt.

Es strömt musikantisch in Wüsts Werken. Aber die Pfälzer sind nun einmal stärker im Nachschaffen als im Neuschaffen. Und so verstaut auch Wüst, angespannt genug in der Fron des Alltags, Schreibpapier und Notenfeder im Schrank und holt sie kaum mehr hervor. Der Dirigent stellt sich in den Vordergrund.

In der Oper Mozart, Strauß, vor allem Richard Wagner, im Konzertsaal Beethoven, Brahms, Bruckner — das sind die Meister, zu denen sich Philipp Wüst mit besonderer

Leidenschaftlichkeit bekennt. Er sichert ihnen dank seiner impulsiven Energie, seines ausgeprägten Klangsinns, seiner bezwingenden Suggestivkraft (die schon in der äußeren Erscheinung vorbedingt ist) geist- und seelenvolle Ausdeutungen ihrer Werke.

Aber auch der zeitgenössischen Produktion nimmt sich Wüst mit betonter Sorgfalt an. Die Uraufführung von Casellas „Frau Schlange", ganz im Anfang seiner Mannheimer Tätigkeit, bewies vor einem Parkett von Kennern, welch virtuoses Handgelenk Wüst besitzt. Es bewährte sich im Konzertsaal bei Stücken wie Max Trapps turbulentem „Divertimento" oder Joseph Haas' kapriziöser Rokoko-Variationen-Suite. Seit der Zeit hat Wüst sich für viele zeitgenössische Komponisten eingesetzt. Daß er dabei neben Hermann Reutter (mit seinem „Großen Kalender", bei dessen Aufführung sich Wüsts außerordentliche Chorerfahrung auswirken konnte), auch einen so in der Stille wirksamen Meister wie Richard Wetz berücksichtigt, ist ein schönes Zeichen für die Ausgeglichenheit seines Interesses und die Vielseitigkeit seiner Neigung.

Joseph Keilberth

Von Helmut Grohe-München

Es ist ein charakteristisches Merkmal auch im Bereich der künstlerischen Musikausübung, daß die großen Talente sich fast unbemerkt „in der Stille" bilden, um dann plötzlich gleich einem Kometen leuchtend am Kunsthimmel aufzutauchen.

Was macht nun eigentlich einen großen Dirigenten aus? Im Grunde genau das gleiche, was jeden großen reproduzierenden Künstler ausmacht: die Fähigkeit, alles das ans Licht oder vielmehr an Ohr und Seele zu bringen, was in dem darzustellenden Kunstwerk enthalten ist. Das ist die große Vermittlermission, die dem nachschaffenden Künstler auferlegt wird und die nur von wenigen ganz erfüllt werden kann. Es soll hier von einem Dirigenten die Rede sein, der diese Mission schon heute zu erfüllen imstande ist, wenn nicht alle Zeichen trügen. Es handelt sich um den 27jährigen ersten Kapellmeister am Staatstheater in Karlsruhe, Joseph Keilberth. Die „Stille" der Entwicklung ist bei ihm auch räumlich zu verstehen. Sein Lebenslauf ergibt die seltene Tatsache, daß ein Künstler — wenigstens im äußerlichen Sinne — keine Wanderjahre durchzumachen hat. Er wurde in Karlsruhe als Sohn Münchener Eltern geboren, wuchs dort heran, kam mit 17 Jahren ans dortige Theater und avancierte über den Korrepetitor, den Weihnachtsmärchendirigenten, über den Zweiten und Ersten im Jahre 1934 zum Staatskapellmeister und 1935 zum Generalmusikdirektor, immer an derselben Bühne! Hier scheint also die Theorie vom „Propheten im Vaterlande" ad absurdum geführt worden zu sein. Ja und nein! Man hat es ihm in der Heimat nicht leicht gemacht: Man nahm ihn kritisch scharf unter die Lupe, aber er bestand alle gestrengen Prüfungen und als im vergangenen Jahr durch die längere Erkrankung seines Vorgängers das Opern- und Sinfoniekonzertschiff in Not kam, ergriff der junge Künstler mutig und selbstlos den Taktstock, oft Abend für Abend und übernahm häufig ohne Probe die Vorstellung. Es ist dem Dritten Reich zu danken, daß es dieses große Talent

erkannt hat und nicht abwartete, bis der feurige junge Kapellmeister graue Haare und einen langen Vollbart hat, um ihn zu ehren, sondern ihm den „Staatskapellmeister" nach seinem ersten Konzert in ausdrücklicher Anerkennung seiner Leistung verlieh. Über Karlsruhe hinaus war der Name bis dahin noch nicht gedrungen. Die NS.-Kulturgemeinde in München griff frisch zu und betraute den jungen Kapellmeister mit der Leitung eines ihrer Sinfoniekonzerte am 8. Januar 1936. Der Reichssender München folgte 8 Tage später.

Es soll versucht werden die Eigenart dieser Begabung zu umschreiben. Entsprechend der oberpfälzischen Abstammung der Voreltern enthält sein Blut sicherlich einen guten Schuß böhmischen Musikantentums. Der Großvater war Obermusikmeister beim Militär in München. Von ihm soll er die rhythmische Präzision geerbt haben. Sein Vater war Cellist, die letzten drei Dezennien am Karlsruher Staatstheater, wo er noch die Freude erleben durfte, unter der Leitung seines Sohnes zu spielen. Das Handwerkliche des Musizierens trägt Keilberth als Erbgut in sich. Von der Mutterseite her leitet sich ein leiser, gelehrtenhafter Zug zur Nachdenklichkeit, zu ernster Gründlichkeit und Freude am Problematischen. Die größte Gefahr für einen handwerklich begabten Musiker ist die, daß er im Stadium der Beherrschung der Materie steckenbleibt. Er freut sich, daß ihm gelingt was er will. Er bescheidet sich damit, daß alles „klappt". Er vermehrt damit die Armee der zahlreichen „Taktschläger". Auf dieser Stufe pflegen aber erst die „Probleme" aufzutreten. Wohl dem, der sie erkennt und löst: die klängliche Schattierung, die rhythmische Prägnanz und das genaue Wissen, wie weit man in der Detailgestaltung gehen darf, ohne die große Linie zu verlieren. Alle diese Gefahren, das zeigt das Keilberthsche Musizieren, hat dieser junge Künstler in sich überwunden. Dazu half ihm sein nie erlahmender Drang, sein Wissen zu erweitern, seinen Bildungshunger zu stillen und damit seine Persönlichkeit zu formen. Dazu kommt ein sicherer Blick für das für ihn Verwertbare bei seinen Vorbildern. Er ist enthusiastisch begeistert für seinen ersten Lehrmeister, den frühverstorbenen Ferdinand Wagner, er war jahrelang im Banne Hans Knappertsbuschs, ein aufwühlendes Ereignis war für ihn ein Konzert unter Furtwängler. Er weiß mit wachem Auge Brauchbares und für ihn Gefährliches zu unterscheiden. Das eine abzustoßen, das andere sich einzuverleiben. Das Erlebnis „Wien" erweckt in ihm blitzartig den Sinn für das Melodische. Er findet in bewundernswerter Klarheit immer den Ausgleich zwischen dem vorwärtsstürmenden Musikantentemperament eines Allegro und der tiefempfundenen Gefühlsseligkeit eines langsamen Satzes. Er bezeichnete mir einmal die häusliche Arbeit an einer Partitur als ein Durchforschen in ihre verborgensten Winkel. Er ruht nicht, bis ihm alles erschlossen ist, was darin steht. Die merkwürdige Mischung von tiefstem Ernst und geradezu kindlicher Heiterkeit, die wir bei fast allen genialischen Menschen finden, zeichnet auch ihn aus. Im persönlichen Umgang fast scheu, scheint er vor dem Orchester als ein unnachgiebiger Diktator. Er weiß was er will und er erreicht was er will. Und trotzdem sagte mir ein Orchestermitglied über das Musizieren unter seiner Leitung: „Der läßt uns alle so spielen, wie es uns ums Herz ist, da ist es ein Vergnügen zu musizieren." Nach einem Konzert, das die Siebente von Beethoven enthält, sagt er erschöpft:

„Gottlob gibt es nicht jeden Tag einen Beethoven zu dirigieren. Diese Musik ist für mich Bekenntnis, das kostet die letzten Kräfte." Auf die erstaunte Frage, woher er diese menschliche Reife mit 27 Jahren nehme, kam die lakonische Antwort: „Ich habe Arthur Schopenhauer gelesen." Von der Kenntnis Schopenhauers ausgehend zog es ihn schon in den frühesten Jünglingstagen zum Werk Hans Pfitzners, das ihm ebenso eine Bekenntnisangelegenheit bedeutet, wie das Aufgehen in Bach, Mozart, Beethoven, Wagner und Schumann. So ist er als ein echter Deutscher am innigsten der deutschen Musik verbunden und in diesem Zusammenhang ist es nicht verwunderlich, daß er schon längere Zeit vor dem Umsturz dem „Kampfbund für deutsche Kultur" angehörte. Deutsch ist auch der entscheidende Zug seines Musizierens: nichts als unwesentlich außer acht zu lassen. Es gibt bei ihm keinen Leerlauf! Man wird noch von Joseph Keilberth hören!

Eugen Jochum

Von Hans Wilhelm Kulenkampff-Hamburg

Innerhalb der jüngeren deutschen Dirigentengeneration nimmt der Hamburgische Staatskapellmeister Eugen Jochum heute eine charakteristische und — durch seine ausgedehnte Gasttätigkeit — im Reiche weithin sichtbar gewordene Stellung ein.

Aus der bekannten Augsburger Musikerfamilie stammend, Schüler Siegmund von Hauseggers, wuchs er in der reichen und weiten musikalischen Atmosphäre Süddeutschlands auf, wo die zu Ende gehende Spätromantik wieder durchschimmert wurde von den großen, unzerstörbaren Gefühlslinien bayrisch-österreichischen Barocks. Eine erstaunlich schnelle Laufbahn führte ihn nach einer Reihe wechselnder Stationen am 1. Januar 1934 auf den Posten des Hamburger Generalmusikdirektors, wo es einerseits eine alte Operntradition zu erneuern, andererseits das sinfonische Erbe von Karl Muck zu übernehmen galt. Soweit man es bei dem spröden musikalischen Klima der Hansestadt nach erst zweijähriger Tätigkeit beurteilen kann, ist es dem in so besonderem Maße süddeutschen Musiker gelungen, die örtliche Entwicklung in Hamburg aufzunehmen und in persönlicher Weise weiterzuführen, während ihm gleichzeitig als einem Dirigenten von ungewöhnlicher Begabung und klar erkennbaren Neigungs- und Eignungsgebieten die Aufmerksamkeit vieler anderer Musikplätze Deutschlands zuteil geworden ist.

Seiner Herkunft, Umgebung und Schulung nach gehört Eugen Jochum zu jenem, vorwiegend im deutschen Süden beheimateten Dirigententypus, dessen Temperament und wesentlichste musikalische Antriebe vom Dynamischen bestimmt werden. Diese Grundanlage verleiht seiner Interpretierung ihre kaum begrenzte Weiträumigkeit und gibt der Schlagtechnik eine Vielfalt durchweg unschematischen Ausdrucks. Sie kennt als annähernd gleichberechtigte Nebenwerte sowohl den Weg zur Stimme (nicht als vox humana genommen) als den zur Farbe, während das Rhythmische — und damit im engeren Sinne die Form — im allgemeinen ein zweitrangiges Element bleibt. An diesem

Punkt zeichnen sich heute mit einiger Erkennbarkeit die musikalischen Grenzen Jochums wie die jedes primär dynamischen Musikers ab.

Hinzu tritt, daß Eugen Jochums Dynamik nicht so sehr auf die Gegensätze als auf ihre Einschmelzung durch Übergänge abgestellt ist. Er wirkt als Mann der großen Krescendi und Deskrescendi, deren flammenden Bögen Zeitmaß und Rhythmus untergeordnet werden. Er ist auch innerhalb des Dynamischen stets Ausdrucksmusiker, nicht aber konstruktiver Musiker. So erhält seine Barockwiedergabe leicht einen modernen, dagegen seine Romantik einen archaisierenden Zug, während das allgemeine Gleichgewicht der Kräfte bei klassischen Werken in ihm viel weniger persönliche Entsprechungen findet.

Bestimmend und zugleich unlöslich verknüpft mit den Einzelteilen seiner musikalischen Begabung ist bei ihm immer der Wunsch nach dem seelischen Ausdruck. Und man wird auch für die Zukunft seine stärksten Leistungen in der Oper, beziehungsweise auf bestimmten Gebieten der Sinfonik, namentlich in einer intensiven Durchdringung Bruckners, zu erwarten haben. Daß ein in so entscheidender Weise an die Gefühlswerte gebundener Musiker wie Jochum als Orchestererzieher ausdauerndste, kaum Genüge findende Probenarbeit kennt und verlangt, sei als selbstverständlich nur am Rande vermerkt.

Georg C. Winkler

Von Heinrich XLV., Erbprinz Reuß

Georg C. Winkler ist heute 34jährig. In Thüringen gebürtig, studiert er in Weimar bei Richard Wetz, wird zunächst Konzertpianist, wendet sich dann als Solorepetitor dem Theater zu und übt diese Tätigkeit in Weimar und Leipzig zwei Jahre aus. Seine erste Kapellmeisterstellung, die noch vorwiegend der Operette gilt, hat er von 1928 bis 1931 in Gera inne, geht dann als Konzertleiter nach Lübeck, anschließend als Kapellmeister und Chordirektor nach Magdeburg, als musikalischer Oberleiter nach Cottbus und ist in gleicher Stellung seit 1934 in Gera tätig.

Dieser vielseitige und doch gradlinige Entwicklungsgang bezeichnet einen klaren Weg und die Reife für eine erste Stellung, so daß Winkler heute als Kapellmeister, Pianist und Komponist schon deutlich zu umreißen ist.

Der Dirigent Winkler ist, seiner schmalen äußeren Art entsprechend, nicht so sehr vital und elementar veranlagt. Seine Leidenschaft ist immer von einer starken geistigen Einsicht und von klarer Übersicht beherrscht ohne darum im geringsten intellektuell zu werden. Es ist jene glückliche Mischung aus Instinkt, Wissen und Erfahrung, die ihm die verschiedensten musikalischen Stile mühelos erschließt und ihre Gestaltung sicher und klar ermöglicht. Der reine Temperamentsmusiker wird sich im Zeitmaß oder in der Dynamik gelegentlich vergreifen können, ohne dabei selbstherrliche Absichten zu haben. Wenn aber zu der natürlichen Leidenschaft die Beherrschung des eigenen Dranges und das Wissen um Aufbau und Gestaltung tritt, dann entsteht eine organische Wiedergabe.

Bei allem Temperament, das sich bei ihm weniger ausladend und schwelgerisch ausdrückt als scharf und drängend, ist Winkler ein wahrer Berserker der Genauigkeit, die manchem Sänger Kopfschmerzen bereiten mag, aber die eben auch jede Partie eisern festlegt; und dafür sollte der Darsteller nur dankbar sein.

Winkler ist in seiner Zeichengebung klar und genau, und seine Ausdrucksfähigkeit im Körperlichen und Manuellen ist gelöst und fantasievoll. So ist er dem Orchester ein guter Erzieher und sicherer Führer und macht auch im Konzertsaal gute Figur. Der musikalischen Einstudierung kommt die treffliche pianistische Fähigkeit zugute, die sich im Solospiel am liebsten an Bach entzündet. — Seine kompositorischen Arbeiten zu Schauspielen und Operetten zeigen sicheren Instinkt und Formgefühl.

So steht Georg C. Winkler inmitten der unendlichen Variationen deutscher Kapellmeister in glücklicher Entwicklung, die durch die Sicherheit des bisherigen Weges auch eine gute Zukunft verheißt.

Herbert Albert

Von Hans Schorn - Karlsruhe

Seit Herbert Albert, vor wenigen Jahren erst aus Wiesbaden herbeigerufen, dem gesamten Musikwesen der Stadt Baden-Baden vorsteht, hat nach einer zwangsweisen Pause das Konzertleben dort einen überraschend fruchtbaren Aufschwung genommen. Und es sind nicht nur die großen winterlichen Platzmietekonzerte des städtischen Sinfonie- und Kurorchesters, die stets vor überfülltem Saal stattfinden, auch bei manch anderen Veranstaltungen unter seiner Stabführung ist ein Zulauf wie nie zuvor zu verzeichnen. Diese bemerkenswerte Umstellung des einheimischen wie auswärtigen Publikums ist einem jungen Dirigenten zu verdanken, der sich mit seinen knapp zweiunddreißig Jahren solche verständnisvolle Bevorzugung reichlich verdient hat. Denn in ihm vereinigt sich künstlerische Begabung von hoher Kultur und guter Natur in ganz besonderem Maße, in ihm hat sich jedoch nicht minder eine dirigiertechnische Sicherheit entwickelt, die gepaart mit leuchtender Intelligenz und überlegener Musikalität stets klarsten Aufbau und eine sehr hohe konzentrierte Wiedergabe der Tongedanken bei jedwedem aufgeführten Werk verbürgt.

Herbert Albert entstammt einer alten Musikantenfamilie, ist also schon in frühester Jugend (geboren am 26. Dezember 1903 in Bad Lausick-Sachsen) in unmittelbar praktische Berührung mit seinem Beruf gekommen und hat sich nach einem Studiergang in Bremen, Hamburg und Leipzig zunächst zu einem schnell bekannt gewordenen Solopianisten herangebildet. Seine Dirigentenlaufbahn begann er in Rudolstadt, doch seine Neigung gehörte mehr als dem Theater, in dessen Dienst er dann noch an der Pfalzoper (Kaiserslautern) stand, der Konzertmusik, und auf diesem Spezialgebiet zählt er heute nun zweifellos zu jenen wenigen, die ob ihres beneidenswerten Besitzes an Können in erster Linie berufen sind, die jetzige Generation deutscher Orchester- und Chorleiter zu repräsentieren. Dabei ist ebenso erstaunlich die durch seinen Taktstock

suggestiv geweckte Spielfreudigkeit der Musiker wie der disziplinierte Zusammenklang seines mitunter doch auch zu anderen Zwecken verwendeten Instrumentalkörpers, ist aber andererseits von kaum geringerer Bedeutung, daß er auf seine Hörer gleichfalls erzieherisch einzuwirken weiß. Selbstverständlich fehlen in seinen sorgfältigst gewählten Vortragsfolgen keineswegs die Standwerke der Klassiker und Romantiker, doch daneben ist es fast schon Tradition geworden, jedem Sinfoniekonzert wenigstens eine zeitgenössische Komposition beizufügen und nachdrücklich für das Schaffen der Lebenden einzutreten. Das alles setzt die Umsicht und Energie eines Mannes voraus, der nicht bloß mit Amt und Ansehen belohnt sein will; da tritt vielmehr jenes Urschöpfertum in seine Rechte, das durch kein Studium erworben werden kann, das nur aus dem Wirken selbst lebendig wird und durch eigenes Erfülltsein Vollendetes schafft. Gerade das aber kennzeichnet diesen begabten und ernsten Musiker, ja es scheint vielfach noch wichtiger als sein immer so feinhöriges Hineinmusizieren in die Farben des Orchesters. Denn so sehr uns natürlich auf sauberste Abstufung der einzelnen Instrumentalgruppen bedachte Dirigierleistungen nottun, wertvoll sind sie erst, wenn hinter ihnen eine von kraftvoller Wärme getragene und von innerem Mitleben durchpulste Persönlichkeit steht. Unter den „Kommenden", die wirklich dem Namen „Stabführer" alle Ehre machen, ist daher Herbert Albert mit an die erste Stelle gerückt; das hat ihm übrigens auch außerhalb der Bäderstadt an der Oos schon mancher Erfolg bestätigt.

Das Leipziger Triumvirat

Hermann Abendroth, Hans Weisbach, Paul Schmitz

Von Wilhelm Jung, Leipzig

Mit der Berufung Hermann Abendroths als Gewandhauskapellmeister im Jahre 1934 hat das altberühmte Leipziger Konzertinstitut, das durch ein längeres Dirigenteninterregnum der einheitlichen künstlerischen Leitung entbehrt hatte, endlich wieder einen ständigen musikalischen Führer gefunden. In seinen früheren hervorgehobenen Stellungen in München, Lübeck, Essen, Köln hatte sich Abendroth den Ruf eines der allerersten deutschen Orchesterführer erworben; er war im In- und im Auslande einer der gesuchtesten Gastdirigenten geworden, so daß man, als der Ruf des Gewandhauses an ihn erging, auf seine künftige Tätigkeit an dieser Kunststätte die größten Hoffnungen setzen durfte. Und er hat diese Hoffnungen nicht getäuscht. Mehr und mehr setzt sich die Überzeugung durch, daß er hier der rechte Mann am rechten Platze ist, der die große künstlerische Tradition dieses Hauses nicht nur wahren und festigen, sondern auch mehren wird. — In Abendroth kann man den Grundtypus des deutschen Musikers erblicken: die männliche Kraft und Geradheit seiner Persönlichkeit kommt auch überall in seiner Kunst zum Durchbruch. Alle Künsteleien liegen ihm fern; mit glutvollem Empfinden, musikantischer Freude am Klanglichen, dabei geleitet vom klug abwägenden Kunstverstande gestaltet er jedes Werk getreu im Sinne des Komponisten. Seine

besondere Liebe für die Klassiker und Romantiker, insbesondere für Brahms und Bruckner, bewahrt ihn dennoch vor Einseitigkeit. Mit einer seltenen Aufgeschlossenheit für alle Stilarten ist er den Modernen oder auch ausländischer Musik ein ebenso liebevoller Interpret. Seine souveräne Beherrschung des Orchesters macht ihn vor allem zu einem Orchestererzieher ersten Ranges. Man muß ihn einmal auf einer Probe gesehen haben, um zu beobachten, wie er mit peinlichster Sorgfalt und feinstem Klangsinn in kürzester Zeit Orchesterwirkungen herausholt, die anderswo oft verborgen bleiben. Seine reichen, bereits an der Kölner Hochschule bewährten pädagogischen Fähigkeiten stellt er in Leipzig auch in den Dienst des Landeskonservatoriums, wo er als Leiter einer starkbesuchten Dirigentenklasse den jungen Nachwuchs heranbildet. Wenn Abendroth in seiner Stellung als Gewandhauskapellmeister auch noch vielfach Gelegenheit findet, als Gastdirigent in anderen Musikzentren zu konzertieren, so stellt er doch nach guter alter Überlieferung seine künstlerische Kraft in erster Linie in den Dienst der Stadt Leipzig, an deren Musikleben er auch außerhalb des Gewandhauses regen und tätigen Anteil nimmt. So rundet sich das künstlerische Bild Abendroths zu dem eines echten deutschen Musikers, der als Ausübender und als Pädagog im besten und höchsten Sinne aufbauende Kulturarbeit leistet.

Hans Weisbach, der oberste musikalische Leiter des Reichssenders Leipzig, war ursprünglich Geiger und spielte schon in frühen Jugendjahren in dem musikerfüllten Elternhause in Glogau mit seinen Brüdern Quartett. Später wandte er sich an der Berliner Hochschule dem Klavier und der Komposition zu und begann seine Kapellmeisterlaufbahn zusammen mit Wilhelm Furtwängler als Korrepetitor an der Münchener Oper unter Mottls Leitung. Sein künstlerischer Weg führte ihn über Frankfurt, Worms, Wiesbaden, Hagen 1927 nach Düsseldorf, wo er als Städtischer Kapellmeister mit großem Erfolg wirkte und bald in und außerhalb Deutschlands ein gesuchter Dirigent wurde. In seiner Stellung am Reichssender Leipzig, die er seit drei Jahren inne hat, entfaltet er in hochstehenden Programmen eine vielseitige, die klassische wie die moderne Musik in gleicher Weise umfassende Tätigkeit, die in den Sinfoniekonzerten, die der Reichssender im Verein mit der NS.-Kulturgemeinde im Gewandhause veranstaltet, auch dem öffentlichen Musikleben zugute kommt. Dem Werke Anton Bruckners gilt seine ganz besondere Hingabe, mit der er sich für die von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft herausgegebenen Originalfassungen der Sinfonien einsetzt. Vor wenigen Wochen erst brachte er in Leipzig die vierte (Romantische) Sinfonie in der Urfassung zu Gehör, nachdem er schon vorher durch die Aufführung der Originalfassungen der neunten und fünften Sinfonie bahnbrechend für den unverfälschten Bruckner gewirkt hatte. Ferner ist es seiner künstlerischen Initiative zu danken, daß Bachs „Kunst der Fuge", die er zum Leipziger Bachfest 1935 in der Thomaskirche aufführte, mehr und mehr Allgemeingut der musikalischen Welt wird. In vielen Städten Deutschlands und auch in ausländischen Orten (u. a. London, Kopenhagen) hat er dieses Wunderwerk kontrapunktischer Kunst, überall mit größtem Erfolge, zu Gehör gebracht. Zahlreiche Gastspielreisen führten ihn nach fast allen europäischen Hauptstädten. So brachte er z. B. vor mehreren Jahren in Paris zum überhaupt ersten Male ein Reger-

sches Orchesterwerk (den Sinfonischen Prolog), ferner in Budapest Bruckners achte Sinfonie zur Aufführung. Überall ist er ein vielbegehrter, gefeierter Gast und zur Zeit wohl der rührigste und erfolgreichste Pionier deutscher Musik im Auslande.
Die Leipziger Oper betreut seit 1933 als oberster musikalischer Führer Generalmusikdirektor Paul Schmitz. Ein geborener Hamburger, empfing er seine musikalische Ausbildung in Mannheim und begann als Korrepetitor unter Leitung von Wilhelm Furtwängler am Mannheimer Nationaltheater seine Bühnenlaufbahn. Über Kiel, Weimar und Stuttgart führte ihn sein Weg nach München, wo er von 1927—1933 als erster Staatskapellmeister wirkte und jetzt noch als regelmäßiger Gastdirigent bei den Münchener Festspielen tätig ist. In seinem Künstlertum verbinden sich aufs glücklichste Feinsinnigkeit mit großlinigem dramatischem Empfinden, so daß bei ihm namentlich die Werke Mozarts und Wagners eine überzeugende und stilgerechte Wiedergabe finden. Oberster Grundsatz für seine künstlerische Arbeit ist absolute Werktreue und Pflege eines gut abgetönten solistischen Ensembles. Sein besonderes Augenmerk richtet er ferner auf gute Verdeutschung ausländischer Opern; hierfür legte die kürzlich von ihm geleitete Aufführung der „Aida" Zeugnis ab, wo viele größere und kleinere Textbesserungen sich dem Ausdruck und dem Sinn der Verdischen Musik weit mehr anpaßten als in den landläufigen Übersetzungen. Von bemerkenswerten Uraufführungen, die unter seiner Leitung herauskamen, verdienen hier genannt zu werden „Die Verdammten" von Adolf Vogl, „Arminio" von Händel und vor allem „Der Eulenspiegel" von Hans Stieber, mit dem die Leipziger Oper für ein Werk eingetreten ist, das im Positiven und Negativen auf dem Weg zur Erneuerung der deutschen Oper einen wichtigen Markstein bedeutet.

Paul van Kempen

Von Karl Laux - Dresden

Er ist ein Fanatiker. Ein Fanatiker des Werks und der Wiedergabe.
Das Werk, der Wille des Komponisten über alles! Es ist ein symbolischer Akt, wenn Paul van Kempen, nachdem er im Vorjahr mit der Dresdner Philharmonie einen Zyklus „Beethoven für alle" durchgeführt hatte, in diesem Winter sämtliche Bruckner-Sinfonien aufführt, soweit sie zugänglich sind, in der Urfassung. Und selbstverständlich ohne Striche. Keine Rücksicht auf die eigene Bequemlichkeit, auf die Arbeit, die er dem Orchester damit auferlegt, auf die Anforderungen, die er an das Publikum stellt, nichts könnte ihn davon abbringen, Bruckner von der ersten bis zur letzten Note durchzusetzen.
Den Fanatiker der Wiedergabe muß man in den Proben kennengelernt haben. Er ist unerbittlich. Er läßt sich nichts vormachen. Eher macht er selber vor. Es lohnt sich, daß er als erster Geiger zu Füßen Mengelbergs gesessen, daß er unter vielen, unter den größten Dirigenten gespielt hat. So kennt er das Orchester und das Handwerk des Dirigenten von unten auf. Es hat keine Geheimnisse für ihn. Die stehen nur in der Par-

titur. Sie zu entziffern, dahinterzukommen, hat er mit eisernem Fleiß gelernt, als er noch Geiger war, als er dann das Instrument hinlegte und den Dirigentenstab ergriff.
Er begann mit einem Kammerorchester in Dortmund. Kurze Zeit danach holte ihn sich Oberhausen an die Spitze seines Orchesters. Als musikalischer Leiter der Deutschen Opernbühne des Erbprinzen Reuß, die jetzt als Oper der NS.-Kulturgemeinde Deutschland durchwandert, setzte er sich für sauberste, von keinem Schlendrian bedrohte Opernaufführungen ein. Von hier führte ihn die Laufbahn nach Dresden, wo die Philharmonie, das Konzertorchester der Stadt, das neben der berühmten Staatskapelle mit ihrer Tradition zu bestehen hat, durch den plötzlichen, allzufrühen Tod L a d w i g s um eine große Hoffnung beraubt worden war. Um die Hoffnung, nach widerwärtigen Zeiten organisatorisch und künstlerisch gefestigt zu werden. Wo einen Ersatz finden? Paul van Kempen dirigierte die Neunte Beethovens. Alles war begeistert. Orchester, Chor, Publikum, Presse. Man wußte, der Ersatz für Ladwig war gefunden. Sofort wurde van Kempen an die Spitze des Orchesters berufen.
Zwei Jahre Paul van Kempen liegen hinter uns. Es sind zwei Jahre des Aufbaus. Unermüdlich hat der Dirigent an seinem Orchester und mit seinem Orchester gearbeitet. Jedes Konzert war eine Stufe nach oben. Die Dresdner Philharmonie ist heute, das hat sich auch auf Gastspielreisen in große Städte erwiesen, eines der ersten Orchester Deutschlands. Wo immer es gespielt hat, war die Begeisterung groß. Das Werk, das Verdienst Paul van Kempens.
Er hat das Orchester (und sich) geschult an den Standwerken der klassischen und romantischen Literatur, die das Rückgrat der Anrechtskonzerte bilden. Er hat das Orchester (und sich) durch die unendliche Weite des gesamten Beethovenschen Schaffens geführt. Er hat das Orchester (und sich) vertraut gemacht mit den mystischen Geheimnissen der sinfonischen Dome Anton Bruckners. Daneben versteht es der in der Schule Mengelbergs Großgewordene wie selten ein Dirigent, den impressionistischen Zaubereien der Franzosen und der von ihnen Beeinflußten Leichtigkeit und Geschmeidigkeit zu geben. So sehr ihm bei allen Stilen die Authentizität am Herzen liegt, so kann es doch auch einmal vorkommen, daß das aufbrausende Temperament bis an die Grenzen vorstößt. Überschreiten wird er sie nie.
Besonderes Augenmerk richtet Paul van Kempen auf die zeitgenössische Produktion. Er räumt ihr in den Anrechtskonzerten einen schmalen Raum ein zugunsten von zeitgenössischen Musiktagen, die jeweils am Abschluß der „Saison" stehen und daher mit besonderer Sorgfalt vorbereitet werden können. Blick für Zukunftswertiges, restloses Einsetzen auch in problematischen Fällen, sicherer Instinkt für die stilistischen Besonderheiten (die in unserer Zeit der Unsicherheit recht verschieden zu sein pflegen) — das ist es, was den Dirigenten Paul van Kempen zum berufenen Anwalt der jungen Komponisten macht.
Daß er sein Amt in Dresden gerade antreten konnte, als die nationalsozialistische Revolution die Kräfte für ein neu erblühendes Musikleben frei machte, daß er in Oberbürgermeister Z ö r n e r einen weitschauenden, großzügigen Förderer gefunden hat, der das Orchester auf eine völlig neue, in sozialer Hinsicht endlich befriedigende Basis

stellte, ist mehr als ein Zufall, ist ein Stück Schicksal im Leben eines Glücklichen, der weiß, daß jeder seines Glückes eigner Schmied ist, der ein fanatischer Arbeiter ist und von sich sagen kann, was Carl Maria von Weber von seiner Prager Tätigkeit sagte: „Ich hielt nichts für Nebensache, denn in der Kunst gibt es keine Kleinigkeit."

Dirigenten im deutschen Westen

Von Richard Litterscheid-Essen

Wenn Berlin mit Recht darauf Anspruch erhebt, durch die Konzentration bester Musikerpersönlichkeiten das bedeutendste musikalische Leistungsniveau im Reich zu besitzen, so darf man ohne Übertreibung sagen, daß das Industriegebiet den künstlerisch interessantesten Beitrag zum deutschen Musikleben liefert. Die großen Fugenthemen deutscher Musikpflege erscheinen hier gewissermaßen in der Engführung, in der höchsten Verdichtung. Die eigenartige Landschafts- und Bevölkerungsstruktur im Westen, die enge Lagerung der rasch zu Riesenstädten angewachsenen Bezirke und die naturgegebene Rivalität der einzelnen Kulturzentren haben eine allgemeine kulturelle Entwicklung, oft ohne gefestigte Tradition, hervorgerufen, beschleunigt und über das sonst übliche Maß hinaus gesteigert. Die innere geistige Regsamkeit, die die heutigen Menschen des Ruhrgebiets auszeichnet, und die gesunde Mischung von rheinischer Lebhaftigkeit und westfälischer Bedachtsamkeit haben allen kulturellen Regungen das Gepräge gegeben, sie in einen edlen Wettstreit verwickelt und zu einem fortwährenden Sichüberbieten in künstlerischen Zielsetzungen, originellen Leistungen und auch Eigenwilligkeiten hingeführt. Es gibt kein Gebiet der Kultur, an dem nicht das Ruhrrevier in den letzten Jahrzehnten einen für ganz Deutschland ungewöhnlichen und bezeichnenden Anteil gehabt hat. Das in seinem künstlerischen Bestand einzigartige Folkwang-Museum ist hier genau so typisch wie der besondere Aufbau der Kunstschulen, der Ideenreichtum der Theaterkultur und die Vielseitigkeit der Musikübung.

Der deutsche Westen, das Industriegebiet — in seinem weitesten Kreis von Düsseldorf bis Münster gesehen —, vereinigt deshalb an seinen wichtigsten Plätzen eine Reihe hervorragender Dirigenten, die sämtlich als starke und eigenartige Musikerpersönlichkeiten entweder in längerer Wirksamkeit ein charakteristisches und beispielgebendes Musikleben begründet oder als Erben einer schon entwickelten Kultur das vorhandene hohe Niveau verbreitert haben. In Münster (Westfalen) ist es der meisterliche Eugen Papst, der in den letzten Jahren wieder Disziplin in das Musikleben gebracht hat; in Dortmund der genialische Wilhelm Sieben, der schon seit Jahren die Konzertpflege auf bedeutender Höhe hält; in Bochum Leopold Reichwein, aus dessen auffällig leichtem Auswendigdirigieren sich geradezu ein Überfluß und Reichtum an dargebotener Musik ergeben hat; in Essen der feinsinnige Johannes Schüler, der seit dem Rücktritt des greisen Altmeisters Max Fiedler einen neuen Stil musikalischer Präzision begründet und eine freudige Einsatzbereitschaft für die Musik der Gegenwart bewiesen hat; in Mülheim der entwicklungsfähige Hermann Meiß-

ner, mit dessen Gewinnung die Stadt ihren Weg zu einer eigenen bodenständigen Musikpflege beschritten hat; in Duisburg der rührige und mutige Otto Volkmann, der sich dem jungen Musikschaffen am lebhaftesten gewidmet hat; und in Düsseldorf schließlich der regsame und schwungvolle Hugo Balzer, der nach Zeiten der Wirrnis das Musikleben wieder auf eine klare und einheitliche Linie gebracht hat. Alle diese Dirigenten sind in ihrer Art Meister aus echter Dienstfreudigkeit gegenüber der Kunst und haben aus einer gesunden Rivalität Höchstleistungen vollbracht, auch dann noch, als die Not der Städte eine übergroße Sparsamkeit und eine kaum noch tragbare Beschränkung der künstlerischen Mittel mit sich brachte. Seit Jahren besteht ein freudiger Wettstreit in der Zusammenstellung origineller und vielseitiger Konzertprogramme, auch in dem Bestreben, das wertvolle Musikschaffen der Gegenwart möglichst zuerst zur Debatte zu stellen und einzubürgern, bedeutende Solisten heranzuziehen und außerdem Wertvolles in musikalischen Festtagen weithin sichtbar zu konzentrieren. Keine Möglichkeit ist ausgelassen worden. Aber — was das Wesentliche ist — alle diese Unternehmungen haben den Vorzug gehabt, nicht, wie in dem fast planlos sich gestaltenden Musikleben der Hauptstadt Berlin, als zufällige Gipfelleistungen die allgemeine Aufmerksamkeit zu wecken, sondern sie haben sich dem kultivierten Musikbedürfnis der Bevölkerung eingeordnet. Sie sind tatsächlich immer Äußerungen echter Musikkultur gewesen. Sie haben immer eine klare einheitliche Linie besessen. Sie haben immer der Hauptstadt die innere Lebendigkeit und die wirkliche Existenzbegründung außerhalb der virtuosen Kunst vorausgehabt. Es hat sich ein Ideenreichtum geltend gemacht, der dem Musikleben des Ruhrreviers schöpferische Impulse erteilt hat. Man hat niemals bloß darauf geachtet, Musik technisch so vollendet wie möglich zu machen, sondern man hat immer auf das Wie, auf die innere Bedeutung und Wertigkeit geachtet. Man hat den Mut zum Experiment (im guten und wagemutigen Sinne verstanden!), den Mut zum wohlbedachten Einsatz für wertvolles Neues gezeigt.

Das hat den Dirigenten des Westens ihren hohen Rang verliehen. Ihrer Initiative — und auch der Einsatzbereitschaft der Oberbürgermeister und ihrer Kulturdezernenten — ist das vielseitige und rührige Musikleben ihres Gebiets zu danken. Gewiß haben die Meister des Taktstocks unter durchaus ungleichen Verhältnissen ihr Können zur Geltung bringen müssen. Aber es ist am Ende oft so gewesen, daß das geringer bezuschußte Musikleben einer Stadt dem Musikleben der reicheren und größeren Nachbarstadt den Rang abgelaufen hat.

Überaus günstig ist die Entfaltung des Düsseldorfer Musiklebens vor sich gegangen, dem auch die NS.-Kulturgemeinde eine besondere Aufmerksamkeit schenkt. Hugo Balzer hat die Führung der Oper und des Konzerts mit Energie und Umsicht seit 1933 in die Hand genommen und der langen und verhängnisvollen Rivalität von Weisbach und Horenstein ein Ende bereitet. Mit einer Strauß-Woche in Oper und Konzert vermochte er seine technische Reife und Virtuosität, die dem Orchester wieder Festigkeit einbrachte, seine Frische, Lebendigkeit und seinen kraftvoll gestaltenden Sinn zu beweisen. Zugleich bekundete er mit seiner aktiven Teilnahme an der Düsseldorfer

Reichstagung der NS.-Kulturgemeinde 1935 seine Einsatzbereitschaft für das Kulturschaffen der neuen Zeit und den Kulturgedanken des nationalsozialistischen Staates. In sorgfältig durchgearbeiteten Konzertprogrammen hat er allen wichtigen Musikepochen mit umsichtig gewählten Werken einen Platz eingeräumt. Seine klare energische Zeichengebung hat in Konzert und Oper überlegene Interpretationen zutage gefördert. Seine Dirigierweise umfaßt die Ausarbeitung von Feinheiten ebenso wie die Kennzeichnung weitreichender musikalischer Formspannungen. Mit leichter Bewegung der Hand, mit geringem, elegantem Rücken des Ellenbogens steuert er das Orchester durch die Ausführung minutiöser Klangschattierungen und komplizierter rhythmischer Unterteilungen. Fest und kraftvoll weckt der Schwung seiner Arme große Steigerungen. Mit außerordentlicher Hellhörigkeit überwacht er den An- und Ablauf eines jeden Werkes, ruhig und gemessen auf dem Konzertpodium, stärker vor dem umfassenden Klangkörper der Oper. Man spürt Balzer sofort die Musikantennatur an, ehe er den Stab hebt. Aber während seiner Werkwiedergaben wächst die Ausstrahlungsfähigkeit seiner Erscheinung noch zusehends. Man wird gelegentlich Zeuge einer unvermuteten, wahren, inneren musikalischen Ekstase, die eine erstaunliche Hochspannung in den Wiedergaben hervorbringt. Solche Entladungen sind aber bei ihm nie äußerlicher Natur, sondern erweisen einen tiefen künstlerischen Ernst und eine echte Besessenheit von den künstlerischen Aufgaben. Darum ist ihm das Werk Beethovens innerlich so nahe, wie etwa das Händels oder Brahms', Bruckners, Wagners oder auch der jungen Musik.

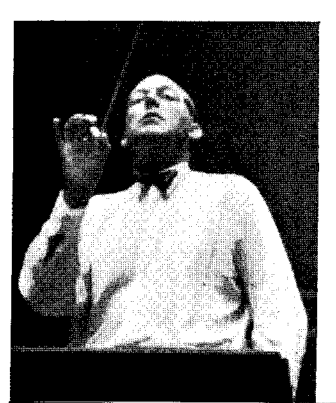
Neben ihm erscheint der Duisburger Otto Volkmann als ein gänzlich anderes musikalisches Temperament. Er ist wesentlich heftiger, impulsiver, gespannter, oft geradezu jäh in seiner Zeichengebung und damit in der Anspornung des Orchesters. Alles ist in seinen Wiedergaben energieerfüllt, oft bis zum Platzen, und damit von höchster Mitteilsamkeit und Wirkung. Äußerlich besitzt er nicht die Eleganz seines Vorgängers Eugen Jochum, technisch ist er nicht so erfahren wie der alte Duisburger Generalissimus Paul Scheinpflug. Ihnen hat er aber andere Qualitäten entgegenzusetzen: die Fähigkeit, in höchster innerer Spannung zu musizieren, jedes Werk in seiner höchsten Wirkungsfähigkeit zu erfassen und vorzustellen (und das durchaus nicht immer auf Kosten der inneren Stille vieler Werke!), und vor allem die Energien zu ballen und zur Entladung zu bringen. Dabei aber hält er sich doch streng an den formalen Plan der musizierten Werke und weiß selbst bei vorgegriffenen Steigerungen den eigentlichen Höhepunkten immer noch ein Mehr an innerer Spannung abzuringen. Es entsteht eine Durchglutung des Musizierens, die auch dann noch höchsten Respekt vor seiner Werkauffassung erzwingt, wenn einmal sein Temperament über das Ziel hinauszuschießen scheint. Hinzu kommt bei ihm eine erfreulich kämpferische Einsatzbereitschaft für das Musikschaffen unserer Zeit und für wertvolle vernachlässigte Werke der Vergangenheit. Seine Programme mochten darum zuerst sehr ungewohnt erscheinen; allmählich aber erzwangen sie sich durch ihre geistige Haltung und zugleich durch den Mut, mit dem Volkmann sie in der Öffentlichkeit vertrat und durchsetzte, allerhöchste Achtung. Volkmann hat sich in den drei Jahren seiner Duisburger Tätigkeit langsam die Anerkennung erobert, die er verdient und die ihm die eingefleischten Jochum- und Scheinpfluganhänger zuerst

nicht zollen wollten. Er ist sichtlich gereift und hat bewiesen, daß er endlich an den richtigen Platz gestellt worden ist, von dem aus er seine Ideen einer langsamen Verbreiterung, Vertiefung und Festigung des Duisburger Musiklebens planvoll zu verwirklichen vermag, auch ohne daß ihm in den nächsten Jahren gleichzeitig ein Tätigkeitsfeld in der Oper eingeräumt ist.

Neuartig organisiert sich das Konzertleben der Stadt Mülheim an der Ruhr, wo unter der dirigentischen Führung Hermann Meißners und unter der ideellen Beeinflussung durch den Komponisten Ludwig Weber eine innere Umgestaltung der Musikpflege in der Richtung einer stärkeren Verankerung der Konzerte in die Feste des Volkes versucht wird. Hier ist beabsichtigt, das Konzert als historisch überlieferte, rein bürgerliche Institution langsam aufzuheben und zu einer Angelegenheit aller zu machen, teils durch bewußt auf bestimmte Festtage eingestellte Programmbildung, teils durch den neuartigen Einbau von Werken gemeinschaftsbildender Kraft, die in der alten Musik ebenso gegeben sind wie in manchen Schöpfungen unserer Zeit, auch in den Chorgemeinschaften von Weber selbst. Hermann Meißner, der langjährige Dirigent des Essener Männerchors „Sanssouci" und Chordirektor der Essener Oper, hatte das Glück, in Mülheim mit seinem neuen Tätigkeitsfeld die Bereitwilligkeit des Stadtoberhauptes vorzufinden, neuen Musizierideen weitgehend nachzugeben. Wenn ihm bis heute noch nicht ein eigenes Städtisches Orchester zur Verfügung gestellt ist (es gastieren das Duisburger und das Ruhrland-Orchester), so hat er doch endlich hier die Gelegenheit gewonnen, als Dirigent aus sich heraus zu gehen, seine äußerst elegante Zeichengebung zu verfeinern und zu intensivieren und gleichzeitig an besonderen Aufgaben zu stählen. Auch er, aber ganz anders als Volkmann, hat sich in seiner neuen Position auffällig ausreifen können. Er ist lebendiger geworden, hat seine Basis des Einfühlungsvermögens in die verschiedenen Stile der Musikgeschichte verbreitert, hat sich eine Schlagtechnik anerzogen, die für alle musikalischen Ausdrucksformen einen eigenen Akzent hat, und er hat mit dem Anwachsen seiner Erfahrungen gleichzeitig eine stärkere Fähigkeit zur Vermittlung und Ausstrahlung musikalischer Erlebniswerte erlangt. Alles bei ihm erscheint noch als künstlerischer Wachstumsprozeß, also immer noch mehr versprechend. Das von Gastdirigenten befreite Musikleben Mülheims zeigt somit eine aufsteigende und beispielgebende Linie.

Schwerer als Meißner hatte es in Essen Johannes Schüler, das Erbe seiner Vorgänger anzutreten. Hier waren soeben erst die erregenden Operntaten Rudolf Schulz-Dornburgs geschehen; hier beharrte das Publikum auf der großen Konzerttradition Max Fiedlers, des abgeklärten Altmeisters des Taktstockes. Aber dadurch, daß Schüler mit der Übernahme der Gesamtführung des Essener Musiklebens sofort eine energische straffe Probenarbeit mit dem Orchester erfolgreich begann, gewann er sich in kurzer Zeit das Essener Publikum. Die bestehende Sorgfältigkeit, die ungemein feinnervige Stilempfindlichkeit und Reife seines temperamentvollen und beherrschten Musizierens sprang sofort in die Augen. Fraglos ist Schüler ebenso wie Balzer einer der bedeutendsten und überragendsten Dirigentenerscheinungen des deutschen Westens, eine wirkliche Persönlichkeit. Wenn aber bei einem dieser Orchesterführer das Gesetz





Oben:

Hermann Abendroth, Leipzig

Unten:

Erich Seidler, Hamburg

Aufnahmen von Kurt Herbst, Berlin



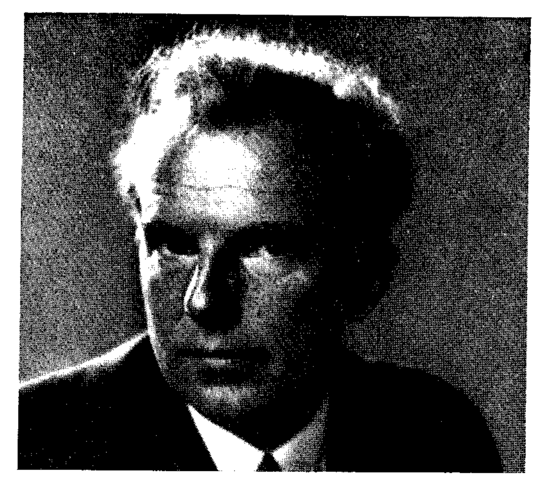


Dirigenten im deutschen Westen



Phot. R. Sperling, Duisburg

Otto Volkmann, Duisburg



Johannes Schüler, Essen
Privataufnahme



Leopold Reichwein, Bochum
spricht zur Belegschaft des Bochumer Gußstahlvereins über deutsche Musik
Privataufnahme



Phot. Inge C. Preßer, Düsseldorf

Hugo Balzer, Düsseldorf



Phot. Kurt Hege, Essen

Hermann Meißner, Mülheim a. Ruhr



Privataufnahme

Wilhelm Sieben, Dortmund

der Werktreue restlos beherrschende Kraft hat, dann gerade überragend bei ihm. Das war das in Essen neue und für viele westdeutsche Dirigenten Vorbildliche schon bei seinem ersten Auftreten. Auch er ist kein Dirigent, der äußerlich viel aus sich macht, kein „Stardirigent", trotz seines großen Könnens. Aber um so erschöpfender sind seine Werkdeutungen, peinlich genau und sorgfältig in ihrer klanglichen Ausfeilung und Aufhellung, diszipliniert im Aufriß der Form, feinnervig im Aufspüren geringfügigster Schattierungsmöglichkeiten, vergeistigt im Ausdruck, auch in der leicht unberechenbaren Eventualitäten unterworfenen Oper. Das Essener Orchester ist in kurzer Zeit nicht wiederzuerkennen gewesen, und das erst noch zögernde Publikum hat rasch an der Vollendung seiner Interpretationen wie auch an dem Besonderen seiner äußerst feinfühlig gefaßten Programme Geschmack gefunden. Es dürfte schwer sein, heute in Deutschland andere Dirigenten von seinem hohen Rang zu finden, die so sehr den Typ des Interpreten, der bescheiden hinter das wiedergegebene Werk zurücktritt, verkörpern.

Nicht so offensichtlich feinnervig, auch gegenüber den Stilunterschieden einzelner Epochen deutscher Musikgeschichte, gibt sich in B o c h u m Leopold R e i c h w e i n, ein Musiker, dessen Stärke in einem imponierenden ungewöhnlichen Gedächtnis liegt. Er beherrscht ein Riesenrepertoire und erweist sich immer von neuem als ein Dirigent von besonderer Begabung und besonderem Können. Äußerlich gibt er sich unter den Dirigenten des Westens (wenn man Folkerts in Gelsenkirchen ausnimmt) fraglos als der am wenigsten auf Pose bedachte. Seine Zeichengebung kennt wenig Abstufungen und erschöpft sich fast in einer rhythmischen Ordnung des Musizierens. Aber bei komplizierten Werken wie den sinfonischen Dichtungen von Strauß läßt er doch überzeugend den überlegenen Beherrscher der Partitur und des Orchesters fühlen. Das Schwergewicht seiner Leistung liegt in der Probenarbeit. Es ist deshalb bei ihm häufig eine Frage der vorherigen Verständigung und besonders der Bereitwilligkeit zum Mitgehen zu sein, ob das Orchester in einem Konzert seinen musikalisch-geistigen Absichten folgt oder sich mehr auf eine trockene Wiedergabe der Partitur beschränkt. Vielleicht ist es für die Entwicklung der Bochumer Konzertpflege von Nachteil gewesen, daß Reichwein bis vor kurzem das Schwergewicht seiner Arbeit in seiner Wiener Dirigententätigkeit zu finden schien. Nachdem man ihm aber in Österreich wegen seiner mutigen Einstellung zum nationalsozialistischen Deutschland Schwierigkeiten über Schwierigkeiten bereitet und mit unerhörten Mitteln zur Aufgabe seiner dortigen Position gedrängt hat, könnte nun für Bochum ein Gewinn herausspringen. Um so mehr, als heute Reichwein nicht mehr zu behaupten scheint, daß die Stile eine „Erfindung der Musikwissenschaftler", sondern ganz einfach der historische Tatbestand der betreffenden Werke seien, und er also einer weiteren Vergeistigung des Musizierens, in Einheit mit seiner allgemeinen Rührigkeit, entgegengeht. Dabei wird auch zu hoffen sein, daß er dem Schaffen der Gegenwart noch mehr Interesse, aber auch mehr Kritik entgegenbringt und allmählich zu einer planvollen Bochumer Konzertpflege vordringt, zu deren Führung er außerordentliche künstlerische Mittel (weit mehr noch als bisher!) einzusetzen hat.

Ihm und auch allen anderen westdeutschen Dirigenten gegenüber gibt sich der Dortmunder Wilhelm Sieben als der reifste. Seiner Erscheinung sieht man sofort an, daß er wirklich eine eigene und starke Persönlichkeit ist. Ohne äußerliche Dirigiereffekte geht von ihm unmittelbar ein faszinierendes Fluidum aus. Seine ungewöhnlich freie Zeichengebung dient weniger der Herstellung einer Musizierordnung, die schon in den Proben sorgfältigst festgelegt ist, als einer allgemeinen Belebung, einem Intensivieren der Wiedergabe und einem Befeuern der spielenden Musiker. Aber das geschieht nicht wie bei Volkmann aus unmittelbarer Vitalität und Spannung, sondern aus hoher geistiger Werkerfassung und Stoffbeherrschung, aus einem zutiefst geschauten und verstandenen Werkbild. Der Schwung seines Musizierens trägt genialische Züge. Aber er weiß auch die belangloseste musikalische Episode zu füllen und reizvoll zu gestalten. Aus einem Musikgefühl, das einer romantischen Grundhaltung entstammt, vermag er die Werke aller Epochen und Stile lebensvoll nahe zu bringen und wirksam zu machen. Seine Wiedergaben sind immer interessant, erlebnisträchtig und in ihrer äußeren Gestalt meisterlich angefaßt. In der Zucht seines Orchesters, das trotz seiner heutigen Einschränkung und trotz der Tatsache, daß von der Oper her andere Dirigenten seine Erziehungsarbeit nicht immer unterstützt haben, noch eine bedeutende Leistungshöhe inne hat, spiegelt sich die Überlegenheit seines Musikantentums.

In Münster schließlich wirkt der für die nächste Zeit nach Köln berufene Eugen Papst, der durch sein gediegenes Können dem Städtischen Orchester einen neuen Leistungsauftrieb erteilt und Ordnung in ein ziemlich zerrüttetes Musikleben gebracht hat. Obgleich ihn die tieferen Probleme neuer Konzertgestaltung weniger zu tangieren scheinen, hat er in kurzer Zeit sich die höchste Achtung der westfälischen Musikwelt erobert. Er ist ein hervorragender Orchestererzieher, auch bei ihm liegt das Schwergewicht seiner Dirigierarbeit in den Proben. In der Aufführung selbst beschränkt er sich auf das Notwendigste; aber er bringt alles, wie er es beabsichtigt hat: bestechend klar, ungeschminkt und großlinig nachgestaltet.

So rundet sich der Kreis der westdeutschen Dirigenten, dem sich noch Hero Folkerts (Gelsenkirchen) und Franz Switing (Oberhausen) einfügen. Folkerts, der sichtlich immer mehr in seine Aufgaben hineinwächst, ist an dieser Stelle schon in einem Sonderbeitrag behandelt worden, Switing hat häufig mit sehr schmal bemessenen künstlerischen Mitteln eine Rührigkeit und Leistungsfähigkeit bewiesen, die ihm verdiente Anerkennung eingetragen hat. Wahrscheinlich wird er erst dann ganz sein Musikantentum und sein Können entfalten, wenn er endlich einmal an einen besseren Platz gestellt ist. Er hat viel Temperament und einen starken Sinn für weitreichend zusammenfassenden Formaufbau. Auch seiner Tätigkeit wird man mehr und mehr Aufmerksamkeit schenken müssen. Er hat wie Folkerts die große, aber unendlich schwierige Aufgabe, sich mit allen technischen Widerständen, die in den kleinen Musiketats ihrer Städte beruhen, gegen eine große nachbarliche Konkurrenz durchsetzen und behaupten zu müssen. Aber das hindert ihn nicht, eine ebenso große Regsamkeit und einen ebenso großen Fleiß zu zeigen, wie die anderen westdeutschen Meister des Taktstocks die in ihrer Gesamtheit eine Auslese der Besten aus dem Stamm deutscher Dirigenten der Gegenwart darstellen.

Ernst Wendel

Zu seinem 60. Geburtstag am 26. März.

Von Fritz Piersig-Bremen

Wenn Ernst Wendel, der Bremer Generalmusikdirektor, beim Übertritt in den siebten Zehnjahrsabschnitt seines Lebens zugleich auf eine 27jährige Tätigkeit in Bremen zurückschauen kann, berechtigt das in mehr als einer Hinsicht, seiner mit besonderem Nachdruck zu gedenken. Dabei geht es dann allerdings um mehr als um die Ehrung eines Jubilars, um mehr als die Würdigung eines Künstlertums, das bislang durch drei Jahrzehnte hindurch eine überragende Geltung im deutschen Konzertleben und weit über des Vaterlandes Grenzen hinaus bewiesen hat. Heute ist man sich des Wertes heimatlich-bodenständiger Bindungen wieder bewußt geworden. Heute beginnt man wieder zu ahnen, daß die innere Haltung aller Zweige unseres Kulturlebens bis hinauf zu den Veranstaltungen unserer repräsentativen Konzertgesellschaften nicht allein von den sie leitenden und führenden Persönlichkeiten bestimmt wird, sondern daß auch maßgeblich die kulturellen Eigenkräfte des Gemeinwesens mitwirken. Man weiß aber auch wieder, daß eine gesunde Beständigkeit erst durch fruchtbare Wechselwirkung zwischen bewußter Persönlichkeit und unbewußtem Kulturwillen gewährleistet wird. Die Tatsache einer nun über ein Vierteljahrhundert währenden Verwurzelung Wendels in Bremen erhärtet an sich zur Genüge, daß hier künstlerischer Ausstrahlungsdrang und Aufnahmebereitschaft gleichgeartet und gleichgerichtet sind. Aber daß Wendel von hier aus zu allgemeindeutscher und europäischer Würdigung heranwachsen konnte, daß andererseits unter ihm das Bremische Musikleben einen Stand hielt, der im Jahre 1933 nach dem nationalen Umbruch zwar eine organisatorische, aber keine künstlerische Gleichschaltung nötig werden ließ, macht eine Betrachtung seiner Tätigkeit und seines Tätigkeitsfeldes verlockend.

Als im Jahre 1909 der Dreiunddreißigjährige die Leitung der Bremer Philharmonischen Konzerte übernahm, trat er eine Stellung an, die durch Namen wie Hans v. Bülow, Georg Schumann, Karl Panzner ein ganz bestimmtes und spezifisches Gewicht bekommen hatte. Wendel brachte mit die Erfahrungen einer dreizehnjährigen Geiger-, Orchester- und Dirigententätigkeit: zwei Jahre als Konzertmeister des Chicagoer Thomasorchesters, seit 1898 an der Spitze eines eigenen Streichquartettes, Dirigent der Königsberger Musikvereinskonzerte und Leiter der Ostpreußischen Musikfeste mit der Berliner Königlichen Kapelle. Zugleich trat in Ernst Wendel eine Persönlichkeit vor das Bremer Publikum, deren Künstlertum in der musikalischen Atmosphäre der Stadt sofort als nahverwandt und gleichgesinnt erkannt werden mußte. Zöge man einige Geschichtsdaten heran, wäre vielleicht sogar so etwas wie eine Generationsbindung für Ernst Wendel festzustellen. Gegenüber dem fast Zehnjahrsabstand eines Richard Strauß und Max v. Schillings kreisen um Wendels Geburtstag (26. III. 1876) die Geburtsjahre eines Siegmund v. Hausegger (1872), Max Reger (1873) und etwa Joseph Haas (1879). Aber über diese Bindungen hinaus wird entscheidend das Studium in Berlin bei Rein-

hold Succo, W. Bargiel und Robert Radecke, der nach den Lehrjahren auch die Wanderjahre des jungen Künstlers unter seine Förderung und Betreuung nimmt. Die Wahl Berlins und seiner Hochschule zur Ausbildung muß den damals noch nicht Zwanzigjährigen schicksalhaft zwingend beeindruckt haben. Die enge persönliche Berührung mit der Welt des Altmeisters Brahms hat Wendel in seinem Wirken immer wieder überragend bewiesen. Verpflichtung zu Brahms bedeutete aber gleichzeitig Bekenntnis zu Bach und Beethoven.

Mit dieser inneren Ausrichtung kam Wendel nach Bremen, dessen musikalischen Lebensraum das Schaffen dieser drei großen „B" mit einer gewissen Ausschließlichkeit bestimmte. Das war ganz organisch gewachsen, seitdem Bremen sich um 1800 herum einer regen Bachpflege erschlossen, seitdem es dank persönlicher Beziehungen zu einer der ersten begeisterten Beethoven-Gemeinden geworden, und seit es an jenem denkwürdigen Karfreitag dem „Deutschen Requiem" die erste bejahende Aufführung bereitet hatte.

Es erscheint eminent wichtig, daß sich aus dieser ganz besonders bürgerlich-volkhaft-deutschen Kunsthaltung und -gesinnung Ernst Wendels Aufstieg weit über die hansestädtischen Grenzen zu europäischer Geltung anspinnt. Vielleicht ist es nur zufälliges Zusammentreffen, daß gleich nach der Berufung nach Bremen Wendel mit Aufgaben betraut wird, die aufhorchen lassen. Es mußte den Bremern damals als glückhafte Bestätigung ihrer Wahl erscheinen, daß Wendel schon nach zwei Jahren neben seiner Bremer Tätigkeit die Leitung der Konzerte der Berliner Gesellschaft der Musikfreunde übernahm, und zwar als Nachfolger keines geringeren als Fritz Steinbachs. Von da an sieht man Wendel nicht nur häufig auch bei anderen Gelegenheiten an der Spitze der Berliner Philharmoniker, jetzt beginnt sich auch das Ausland den Bremer Meister zu sichern. Rußland verpflichtet Wendel als ständigen Gastdirigenten der Kussewitzky-Konzerte in Moskau, Petersburg und Kiew; Belgien (Brüssel, Antwerpen), Holland (Amsterdam), Schweden (Stockholm, Göteborg) begrüßen und feiern Wendel, der sich allmählich zu einem höchst maßgeblichen Brahms-Interpreten profiliert, immer wieder, bis der Krieg dieser Tätigkeit vielfach ein Ende setzt. Ernennungen und Ehrungen spiegeln die deutsche und internationale Wertschätzung des Meisters wieder: der Bremer Senat verleiht den Professor, später den Generalmusikdirektortitel; die königliche Akademie Stockholm wählt Wendel zu ihrem Mitgliede. Als ganz besonderen Erfolg muß man jedoch für Wendel buchen, daß er als vielleicht erster deutscher Dirigent nach dem Kriege wieder im ehemals feindlichen Ausland wirkte. Schon im Februar 1919 ist er in Italien und erlebt im Lande Verdis und Puccinis beispiellose Erfolge.

Rechnet man hinzu die jahrelange Leitung der großen Montagskonzerte des Sinfonieorchesters in Frankfurt a. M., der Veranstaltungen der Philharmonischen Gesellschaft in Nürnberg, dann ergibt das einen imponierenden Weg eines deutschen Musikers. Daß besonders in den musikalischen Irrungen und Wirrungen der Nachkriegsjahre, wo etwa eine gewisse Berliner Presse gelegentlich ihr Urteil von der Haarfarbe des Dirigenten abhängig machte, manch widerliches Gestrüpp solch einen unbestechlichen Weg zu sabotieren trachtete, daß weiß, wer von Wendel einmal über seine Erlebnisse

gehört hat. Aber das mußte ja eben an der Unbestechlichkeit der Persönlichkeit zerschellen, die sich immer nur, handwerks- und gesinnungsmäßig, im Dienste an der Treue gegen Meister und Werk empfindet. Und schließlich würdigt den Meister nichts mehr als sein Werk, das hier in allerdings ganz knappen Strichen zu skizzieren versucht wurde.
Dem Meister Ernst Wendel, den schwere Krankheit während des vergangenen Winters von seinem Pulte fernhielt, möchte man recht baldige kraftvolle Gesundung wünschen. Es ist noch nicht lange her, daß unter seiner Stabführung das 61. Tonkünstlerfest zu einem Höhepunkt in der Geschichte des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wurde. Der Aufgaben beim Aufbau deutschen Musiklebens sind seitdem nicht weniger, sondern viel, viel mehr geworden. Meister und Persönlichkeiten wie Wendel brauchen wir daher dringender denn je — möchte er bald wieder leistungsfreudig und arbeitskräftig unter uns sein.

Franz Konwitschny

Von Rudolf Sonner-Berlin

Mit Beginn der Spielzeit 1933/34 trat Franz Konwitschny sein Amt als musikalischer Oberleiter im Freiburger Stadttheater an. Er kam vom Staatstheater Stuttgart, wo er 1. Kapellmeister gewesen war und brachte nicht nur eine überströmende Jugendlichkeit mit, sondern erwies sich von Anfang an als ein Vollblutmusiker, dem Musik als Erbe im Blut saß und dem Dirigieren ein Lebensbedürfnis zu sein schien. Dieses echte und überzeugende Musikantentum schuf ihm den sofortigen Kontakt mit dem Orchester. Er zeigte auch bald pädagogische Fähigkeiten, die ihm erlaubten, den eingerissenen „gemütlichen Betrieb" wieder auf die frühere Höhe zurückzuführen. Scheinbar ganz absichtslos, legte er Energien frei, weckte Freude am guten Gelingen, nicht nur bei den Orchestermitgliedern, sondern auch beim Opernpersonal. Sie alle begriffen sehr rasch, daß dieser junge ehrgeizige Dirigent weit davon entfernt war, auch nur den geringsten Bequemlichkeiten nachzugeben. Vertraut mit der Kunstlehre Richard Wagners schweißte er trotz anfänglich unzureichender Kräfte in der Spielleitung szenische Darstellung und musikalisches Geschehen zu einer vorbildlichen Einheit zusammen. Er spannte alle Kräfte in seinen Dienst, der ein Dienst am Werk war. Lange genug war er selbst Orchestermusiker gewesen, um zu wissen, daß gerade die Ehrfurcht vor dem Werk eine gründliche Vorbereitung verlangt. In ihr sah er die Gewähr für ein gutes Gelingen. In diesen Stunden der Vorbereitung legt er die Phrasierung, die sinngemäße Strichart — Konwitschny war selbst Geiger — und die dynamischen Schattierungen fest, die nachher unter seiner Dirigiertechnik so selbstverständlich erscheinen.
Konwitschny ist kein Pultvirtuose, der etwa durch die Manieriertheit seiner Zeichengebung besticht. Seine Bewegungen und Handweisungen sind plastisch und immer darauf gerichtet, das Wesentliche herauszuholen, wuchtig und temperamentvoll beschwingt. Wie weit seine Konzentration auf das Werk geht, erhellt am besten die Tatsache, daß

er meist auswendig dirigiert. Abgesehen von der künstlerischen Leistung ist das schon rein gedächtnismäßig eine erstaunliche Angelegenheit, die „Meistersinger", „Lohengrin", „Carmen", „Corregidor", „Zauberflöte" u. a. m. partiturfrei zu dirigieren. Seine Ernennung zum Generalmusikdirektor war also nur die Bestätigung seiner außerordentlichen Fähigkeiten. Dank seines Fleißes und seiner Energie hat er in kurzer Zeit sein Orchester zu einem idealen Klangkörper umgeformt. Seine Darstellungsart ist frei von jeglichem musikalischen Intellekt und wirkt lediglich durch die naturwüchsige Frische. Das bewahrt ihn auch in der Oper vor theatralisch zu dick aufgetragenen Tendenzen.

Mit demselben Gestaltungswillen wie in der Oper zeigt Konwitschny Formzusammenhänge als Konzertdirigent. Ihm liegt die romantisch-heroische Gebärde Beethovens, die Stimmverflochtenheit Regerscher und Brahmsscher Orchesterwerke, die Pathetik Tschaikowskys und die fromme Besinnlichkeit Bruckners. Mit einzig dastehendem Erfolg hat Konwitschny bei dem Bruckner-Fest in Freiburg i. Br. das gesamte sinfonische Schaffen Anton Bruckners in dem beschränkten Zeitraum einer Festwoche zum Erklingen gebracht. Mit unerhörter Inbrunst verlebendigte er die melodischen und dramatischen Impulse dieser Musik. Die Spannungen seiner Künstlernatur treiben Konwitschny immer weiter vorwärts zu neuen Aufgaben. So hat er bei den diesjährigen Sinfoniekonzerten das Schaffen zeitgenössischer junger Komponisten großzügig in seinen Arbeitsplan eingebaut. Konwitschnys künstlerische Leistungen blieben aber nicht auf die alleinige Zeugenschaft Freiburgs beschränkt, er wurde als Gastdirigent nach Berlin, Krefeld, Stuttgart und Bremen gerufen.

Wissen und Können haben diesem jungen Dirigenten rasch Anerkennung und künstlerischen Ruf gesichert.

Alfons Dressel

Von Willy Spilling - Nürnberg

Geb. 26. 9. 1900 in Essen an der Ruhr, Privatstudium, 1918 als Repetitor, 1921 als Kapellmeister in Essen. 1927 Mitwirkung bei der „Deutschen Kammermusik in Baden-Baden", seit 1928 in Nürnberg als musikalischer Leiter des Opernhauses und der Philharmonischen Konzerte.

Dressels überragende und lückenlose Musikalität wird von zwei Grundkräften bestimmt. Sein impulsives und spontanes Musiktemperament ist von einer tiefbohrenden und wirkungsbewußten Geistigkeit durchdrungen und wechselseitig gesteigert. Diese Überschattung des elementaren Impulses durch Reflexion behindert bei ihm keineswegs die Momentanität und Freizügigkeit des Gestaltens. Obwohl seine Interpretationskunst von einem gesunden Sinn für spielerische Effekte und geistreich zugespitzten Wendungen getragen ist, bleibt er stets Synthetiker und kommt von der Idee und dem formalen Aufbau her. Die ehrlich-sachliche Art seines Musizierens hält sich frei von persönlichen Ambitionen und interpretatorischen Willkürlichkeiten. Die Gefühls-

intensität und energievolle Gespanntheit seines Nachschaffens gründet sich mehr auf das Rhythmische als auf das Klangliche. Seine Spielplan- und Programmgestaltung kennzeichnet ihn als universellen Geist, der sich auf ein Spezialgebiet nicht festzulegen braucht. Eine gewisse Vorliebe bringt er dem Opernschaffen Mozarts, Wagners und Verdis und der Sinfonik Beethovens und Bruckners entgegen. Bei Beethoven ordnet Dressel alles Reflektierende dem beschwörenden Pathos unter. Er hat noch Sinn für echte Monumentalität, es gelingt ihm, die „breiten Tempi" wirklich zu erfüllen und den gewaltigen Aufbau zu geschlossener Wucht zu türmen. Sein Bruckner erfaßt die weiten formalen Bögen und konstruktive Pracht mit viel natürlicher Wärme und Klarheit. Mit der gleichen aufopfernden Begeisterung, mit der er sich für klassisches und romantisches Erbgut einsetzt, dient er ohne aggressive Geste den Kämpfern der jungen Generation. Hier hat Dressel schon manch glücklichen Griff getan. (Pepping, Gebhard, Rauch, Höller u. a.) Mit fanatischer Hingabe hatte er sich seit vielen Jahren auch für das Schaffen Pfitzners eingesetzt.

Selbstverständlich ist Dressel auch ein Orchestererzieher von Format, dabei ein Autokrat ohne Widerspruch; seine Probenarbeit ist inspiriert und inspirierend zugleich. Sein ausgeprägtes Stilbewußtsein kommt ihm dabei sehr zustatten. Er ist endlich nicht nur ein blendender Virtuose des Taktstocks, sondern auch ein Pianist und Kammermusikspieler von erlesenen Graden. Aber es fehlt ihm jegliches Talent zur Reklame und zur eitlen Förderung seiner Person. Es ist indes zu hoffen, daß ihm durch die Erhebung Nürnbergs zur Stadt der Reichsparteitage noch bedeutende Aufgaben zufallen werden.

Die Orchesterleiter des deutschen Rundfunks

Von Kurt Herbst - Berlin

Eine zusammenfassende Betrachtung über die Orchesterleiter des deutschen Rundfunks hängt sehr von der richtigen Beurteilung der funkischen Aufführungspraxis und deren Begleiterscheinungen ab. Das Mikrophon saugt gleichermaßen die Verschiedenheiten des dreidimensionalen Musikraumes in sich auf, um sie dem Hörer am Lautsprecher als eine untrennbare Klangeinheit wiederzugeben. Während man nun etwa im Konzertsaal beim gegebenen Fall beobachten kann, ob der Dirigent oder das Orchester eine Temposchwankung verursacht, ist diese Frage am Lautsprecher scheinbar nur in der Verbindung von Dirigent und Orchester zu beantworten. Weiterhin kann eine gute Zusammenarbeit zwischen Dirigent und Tonmeister den Orchesterklang in ein besonderes Verhältnis zum Mikrophon bringen; und wo diese Zusammenarbeit aber verschiedenartig sein kann, ist es am Lautsprecher nicht immer leicht, die Ursachen dieser Verschiedenheiten unmittelbar zu erkennen. Ferner gibt es — um damit wieder einen ganz anders gearteten Fall herauszugreifen — qualitätsunterschiedliche Funkprogamme, die in einem Fall der Dirigent selbst aufgestellt hat und im anderen Falle nur vertreten „muß", was beispielsweise für manche Art der musikalischen Wiedergabe aufschluß-

reich sein kann. Kurz und gut, es geht bereits hieraus hervor, daß die funkische Aufführungspraxis und ihre Begleiterscheinungen die Leistungen eines Dirigenten mitunter verändert erscheinen lassen kann und es demzufolge notwendig ist, diese Begleiterscheinungen mit kundigem Blick geradezu auszuschalten, wenn das Leistungsbild des Funkdirigenten an sich gezeichnet werden soll.

Dies sei aber noch deshalb betont, weil man hier und da gern dazu neigt, in jedem musikalischen Vorgang, sobald er für das Mikrophon und den Lautsprecher ausgeführt wird, einen besonderen funkmusikalischen Betrachtungs- und Beurteilungsgegenstand zu sehen. Funkmusikalische Problemkreise und Gesichtspunkte (das sind also Anlässe, bei denen sowohl der Musiker, wie auch der Funkfachmann zugleich urteilen können) entstehen aber erst da, wo der musikalische Vorgang durch die funkische Form so wesentlich und so zielbewußt beeinflußt wird, daß das klangliche Ergebnis aus dieser funkmusikalischen Zusammenwirkung eben nur durch diese Zusammenwirkung seinen besonders funkmusikalischen Sinn erhält. Auf die Praxis und auf unser heutiges Thema übertragen, heißt dies also, daß jeder Funkdirigent als Orchesterleiter und Orchestererzieher zunächst einmal ausschließlich allgemein-musikalischen und dirigiertechnischen Maßstäben unterworfen ist.

Gilt dies allgemein, dann brauchen wir die mehr äußeren Bindungen an Konzertsäle und Funkräume in keiner Weise zu überschätzen und können auch dann zweckmäßige Querverbindungen zwischen musikalischen und funkischen Obliegenheiten herstellen, wenn so im voraus die Grenzbestimmungen der musikalischen und der funkischen Hauptfunktionen gewährleistet sind.

Deshalb ist jede Trennung zwischen einem Dirigenten der öffentlichen und einem Dirigenten der funkischen Musikpflege, soweit sie über das Äußerlich-Formale hinausgehen will, ein musikalischer Widerspruch in sich selbst. Wir wollen damit oder können damit natürlich den Unterschied zwischen Konzertform und funkischer Vermittlungsform an sich nicht aufheben, müssen ihn aber gerade deshalb, weil er für die musikalischen sowie musikalisch-kulturellen Fragen des Dirigentenberufs (und aller anderen musikalischen Wesensbedingungen) unwesentlich und sogar beschwerend ist, weitgehendst überbrücken. Diese Überbrückung ist am klarsten und zweckmäßigsten dadurch zu erreichen, daß man eben die Gleichwertigkeit aller musikalischen Voraussetzungen und somit auch derjenigen des Dirigentenberufs in den Vordergrund stellt und dann die Geltung solcher Grundsätze und Maßstäbe ausschließlich auf ausnahmslos a l l e Dirigentenpulte ausdehnt. Erreicht man dieses, dann wird man auch die teils berechtigten, teils unberechtigten Einwände aus der öffentlichen Musikpflege fallen lassen müssen, die heute noch dem Dirigententum der öffentlichen Musikpflege bei der von der Öffentlichkeit bevorzugten Pflege rein musikalischer Kräfte ein größeres Plus vor der funkischen Musikpflege zuschreiben. Das Aufgeben solcher Vorurteile würde bei beiden Musikformen den Plan einer sinngemäßen Überbrückung durch gegenseitige Gastspiele nur fördern können, zumal seine Ausführung (—wie wir es maßgeblichen Stellen bereits eingehend und eindringlichst dargestellt haben —) in keiner Weise eine etatsmäßige Belastung mit sich zu bringen braucht und so ohne größere Aufwendungen für die gesamte Musik-

pflege eine vorteilhafte Programmauflockerung auch in künstlerisch-personaler Hinsicht begünstigen würde.
Es gehört dabei nicht zu unserem Thema, einen solchen Vorschlag noch einmal im einzelnen aufzurollen. Ein solcher Plan ist nur eine von den Begründungen für die in dieser Zeitschrift stets vertretene Gesamteinstellung, bei der wir auch hier nicht eine Sammlung dirigiertechnischer und überhaupt allgemein-musikalischer Richtlinien aus den mannigfachen und nicht immer geradlinig verlaufenden Erfahrungsgebieten einzelner Musikformen verfolgen, sondern vielmehr eine Sammlung der einzelnen Musikgebiete und Musikformen selbst nach diesen Richtlinien als den eigentlichen musikalischen Grundbedingungen.
Wir wenden uns nunmehr mit dieser Einstellung einem ersten Versuch zu, sämtliche Hauptdirigenten des deutschen Rundfunks einmal einheitlich zusammenzufassen, und zwar vorläufig in einem kürzeren Aufsatz, der als solcher noch nicht so sehr eine breitere und ausführlichere Darstellung, als erst einmal eine kurze, wenn auch wesentlich zutreffende Charakterisierung verfolgen möchte.
Wir beginnen zuerst mit dem Deutschlandsender, der für alle deutschen Funkbezirke eine umfassende Bedeutung hat. Generalmusikdirektor Hermann Stange hat hier ein noch junges, aber bereits sehr gutes Sinfonieorchester zusammengestellt, dem er auch als 1. Kapellmeister vorsteht. Er verkörpert dabei im besonderen Sinne einen musikalisch-ästhetischen Dirigententyp, der mit bestimmten Grundbewegungen die Eckpfeiler der musikalischen Linie und Steigerung verbindet. Diesen Grundbewegungen wäre jedoch mitunter eine gewisse rhythmisch-dynamische Lockerung zu wünschen, um damit auch die Einzelheiten des musikalischen Zusammenhanges noch organischer betont zu sehen. Als 2. Kapellmeister steht ihm Ernst Kristen zur Seite, der ein sehr aufrichtiges Verhältnis zur Musik besitzt. Er zeigt im Anfang stets eine gewisse „Schwere", die er aber da, wo er sich einem musikalisch kräftigen Temperament hingeben kann, bald ablegt.
Als zweitwichtigster Sender erscheint uns dann der Deutsche Kurzwellensender, weil er gegenüber dem Ausland gewissermaßen eine Schlüsselstellung einnimmt und auch so mit seiner musikalischen Haltung gegenüber dem musikalischen Gesamtbild unserer Gegenwart eine nicht zu unterschätzende Verantwortung zeigen muß. Werner Richter-Reichhelm hat hier die Orchesterführung. Er ist ein dirigiertechnisch gewandter Orchesterleiter. Bei einer kritischen Betrachtung kann vielleicht sein leichter und schneller Bewegungswechsel als ein an sich begabtes Nachzeichnen der Partitur empfunden werden, das noch durch eine musikalisch-intensivere Schwerkraft bereichert werden könnte.
Die übrigen Reichssender sollen im Abc aufgezählt werden, wo uns zunächst Otto Frickhoeffer als 1. Kapellmeister des Reichssenders Berlin beschäftigen muß. Frickhoeffer zeigt sowohl als Dirigent wie auch als Komponist eine besondere Vorliebe für eine romantisch gehaltene Klassik. Klassik insofern, als er in der formalen Nachgestaltung eines Werkes sehr sicher und zuverlässig ist, aber durch eine gewisse (allzu) feinnervige Stabführung eine entsprechende romantische Klangmodulation in das auf-

zuführende Werk hineinträgt, die uns eben auf eine Art romantisch gestaltete Klassik schließen läßt. Zur Zeit zieht übrigens der Reichssender Berlin sehr fleißig Gastdirigenten in die Programmarbeit hinein, die sich stets auf ein gut eingespieltes Orchester verlassen können.

Breslau: 1. Kapellmeister Ernst Prade ist ein sehr feiner Musiker, der allen Äußerlichkeiten fernsteht und gerade damit ein künstlerisch diszipliniertes Verhältnis zu seinem Orchester besitzt. Er hat ein musikalisch feines Ohr, das den Steigerungsfähigkeiten eines gut aufgebauten Orchesterklanges sehr geneigt ist. Gerhard Ewald Rischka und Ernst Topitz sind ihm zuverlässige und kollegial unterstützende Mitarbeiter.

Beim Reichssender Frankfurt ist Hans Rosbaud der aktive Musiker, der mit künstlerischer Umsicht und musikalischem Können seinem Sender eine besondere Note verleiht. Er kann sich jederzeit sowohl der sogenannten Kunstmusik, wie auch der Unterhaltungsmusik verpflichten, weil sein Stilgefühl die Eigengesetzlichkeit beider Kunstrichtungen richtig zu bewerten und auch sinngemäß auseinanderzuhalten versteht. Als 2. Kapellmeister ist ihm Josef Felix Heß zugeteilt, der jedoch gerade bei diesem Verhältnis sowohl in musikalisch-stilistischer, wie auch in dirigiertechnischer Hinsicht eine gewisse Steifheit verlieren müßte. Hans Merten übt in Frankfurt zur Zeit hauptberuflich die Stellung eines Reichstonmeisters aus. Wenn er daneben recht oft zum Dirigentenstab greift, so möchten wir, falls man überhaupt Orchesterleitung und Orchestererziehung trennen kann, bei Merten in der ersten Eigenschaft ein kleines Übergewicht erkennen. Sehr gute und musikalisch selbständige Dirigentenleistungen zeigt dann noch Paul Belker, dessen Wirken man im Rundfunk noch interessierter verfolgen sollte.

Reichssender Hamburg besitzt in Erich Seidler einen sehr zielbewußten und rhythmisch sowie dynamisch stark konzentrierten 1. Kapellmeister. Seine formale Gestaltungsgabe ist nicht zuletzt deshalb besonders wertvoll, weil er auch dem romantischen Orchesterklang und seinen Modulationsmöglichkeiten einen entsprechenden Ausdruck verleiht, ohne aber dabei in ein weiches Romantisieren zu verfallen. Gustav Adolf Schlemm ist ein sehr gewissenhafter Betreuer der musikalischen Ornamentik, in die er die große oder größere Linie gleichsam hineinbettet. Neben Schlemm wirkt noch Gerhard Maasz, der sich mit seiner musikalischen Begabung auch am Dirigentenpult sehr wirksam für die zeitgenössische Musik einsetzt, sich aber ganz allgemein, d. h. als Komponist und Dirigent, einmal eine kleine besinnliche Sammlung und Einkehr gönnen sollte. Endlich wäre noch Adolf Secker zu nennen, der in letzter Zeit verhältnismäßig wenig im Funkprogramm berücksichtigt wurde.

Wir kommen dann zum Reichssender Köln und damit zu seinem 1. Kapellmeister Wilhelm Buschkötter, der sich während seiner Funkdirigententätigkeit recht günstig entwickelt und sich besonders zu einer musikalisch beherrschten Ruhe erzogen hat, die er aber aufgibt, wo es gilt, bei gegebenen Partiturstellen um so wirkungskräftiger einzugreifen. Otto Julius Kühn ist als 2. Kapellmeister hauptsächlich der Unterhaltungs-

musik und Spieloper zugeteilt und bringt hierfür ein sehr frisches und bewegliches Temperament mit.

Das Orchester des Reichssenders Königsberg ist noch sehr jung, zeichnet sich aber schon bemerkbar u. a. durch die Einheitlichkeit der einzelnen Orchestergruppen aus. Ludwig Karl Mayer hat diese Orchesterbildung als neuer 1. Kapellmeister durchgeführt und sich mit einer sehr aktiven und stilistisch vielseitigen Programmgestaltung sehr gut im Funkprogramm durchgesetzt. Mayer versteht die einzelnen Orchestergruppen zu wirkungsvollen Steigerungen zu führen, wobei die weitere Orchesterentwicklung wohl auch recht bald eine größere Ausgeglichenheit innerhalb der einzelnen Gruppen bringen wird. Wolfgang Brückner übt das Amt des 2. Kapellmeisters aus und zeigt ein ganz erstaunliches Maß an dirigiertechnischem Können. Man sollte diesen Dirigenten für die Opernbühne gewinnen, wo er u. E. sein Können in der Zusammenhaltung von Bühne und Orchester besonders behaupten würde.

Reichssender Leipzig besitzt den Ruf eines besonders musikalisch eingestellten Senders, — einen Ruf, den Generalmusikdirektor Hans Weisbach sowohl nach innen wie auch nach außenhin besonders gefestigt hat. Weisbach steht erfreulicherweise als Funkdirigent im Sinne unserer Einleitung auch mit beiden Füßen in der Wirklichkeit der öffentlichen Musikpflege. Er hat als Musiker ein sehr gutes Ohr für die Feinheiten und den Reichtum des romantischen Orchesterklanges, ohne also diese Romantik im engeren Sinne stilistisch zu begrenzen. In seinen Dirigentenkollegen Theodor Blumer, Hjilmar Weber und Curt Kretzschmar steht ihm für die einzelnen Musikformen ein fein abgestimmter Mitarbeiterstab zur Seite.

München besitzt in Hans Adolf Winter seinen 1. Kapellmeister, dem eine innere Geschlossenheit und musikalische Besinnlichkeit zu eigen ist. Diese musikalischen Eigenschaften begrenzen im gewissen Sinne stilistisch sein Wirkungsfeld, was aber keineswegs etwas Negatives besagen soll. Denn in der Kunst kommt es ja nicht darauf an, alles zu tun, sondern das Bestimmte künstlerisch richtig auszuführen. Der 2. Kapellmeister Karl List kann als gesunde, frisch-frohe Musikantennatur bezeichnet werden, die sich mit diesen Eigenschaften dem Orchester gegenüber künstlerisch wirksam durchzusetzen vermag.

Saarbrücken und Stuttgart müssen noch zurückgestellt werden. Bei Saarbrücken ist die Orchesterfrage noch nicht abgeschlossen. In Stuttgart wird zur Zeit das Gastdirigentenspiel sehr gepflegt, was zu einer sehr lebendigen Programmgestaltung geführt hat. Wir nehmen aber an, daß sich hierbei der 1. Kapellmeister herausheben soll, und werden nach dieser Entscheidung dann in der oben befolgten Weise die Stuttgarter Dirigenten ebenfalls geschlossen betrachten. Soviel sei jedoch hier gesagt, daß wir in dem musikalisch sehr regen und selbständigen Intendanten Dr. Bofinger die Gewähr für eine sehr günstige Entwicklung haben.

Ich kenne meine Deutschen und weiß, daß ihnen deutsches Wesen, wo es sich in seiner Tiefe äußert, im Anfang seines Erscheinens ganz fremd, ja sogar verhaßt ist.

Hans Thoma.

Der nordische Anteil an der deutschen Musik

Von Paul Beyer-Frankfurt a. M.

Über allem Trennenden unserer Musik in Stämme und Landschaften, in Kulturzeiten und Stilepochen, in Gegensätze wie Wagner und Brahms, Beethoven und Schubert, Händel und Bach steht als Einheit, dem Ausländer besser erkennbar als uns selbst, das Wort „deutsche Musik". Im Gegensatz zu einer bis zum Jazz reichenden „Musik in Deutschland" spürt man dies Gemeinsame „Deutsche" am ehesten, wenn man eine starke Dosis italienischer oder gar chinesischer Musik dagegen empfängt; immerhin, man spürt es besser, als daß man es beschreiben könnte.

In dies Dilemma hat der Rassengedanke entscheidend eingegriffen. Das trotz aller Verschiedenheit Einigende der deutschen Musik liegt, so vereinfachte man sich das früher, im „deutschen Wesen" begründet. Aber, so fährt der Rassenforscher fort, dieser schwer zu fassende Begriff wurzelt in Erbanlagen, die übrigens recht verschieden geartet sind, und diese wieder wurzeln im Rassischen. Die Verschiedenheiten liegen darin, daß hier ostische, dort etwa dinarische Eigentümlichkeiten mitwirkten; aber alle Rassenmischung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß eines sie eint und gerade für Südländer erkennbar macht: das nordische Rassenelement, als das geschichtliche Ergebnis jahrhundertelanger Germanenwanderungen. Wir dürfen hier im Gegensatz zu andern Europavölkern, in denen ebenfalls nordisches Blut auf-, besser untergegangen ist, von einer höchst glücklichen Rassemischung sprechen, in der das Nordische eben nicht untergegangen ist, sondern musikalisch gesagt, die Dominante spielt, d. h. Art und Richtung bestimmt.

Mancher mag dieser neuen Erkenntnis zunächst abwehrend gegenübergestanden haben, am meisten der Musiker selbst. Er findet nämlich, und darin hat er recht, den nordischen Typ in Reinkultur keineswegs besonders musikantisch, d. h. musizierfreudig veranlagt. Er weist auf die musikalischen Spitzenleistungen im nordischen Norddeutschland, in Skandinavien, in England-Schottland hin; sie bleiben hinter Süddeutschland und südlicheren Völkern weit zurück. Er weist auf das berühmte Wort: Frisia non cantat, und seine geographische Weiterführung durch den Dithmarschen Hebbel:

> Man hat im Norden wunderliche Bräuche . . .
> Erst kommt ein Volk, das nicht mehr singen kann,
> An dieses grenzt ein andres, das nicht lacht,
> Dann folgt ein stummes, und so geht das fort.

Er glaubt einen Haupttrumpf auszuspielen mit Günthers Satz (Rassenkunde d. dt. V. 13. A., 197): „Der nordischen Rasse scheinen auf dem Gebiet künstlerischen Schaffens die Dichtkunst, die Baukunst und die bildenden (unter ihnen insbesondere die zeichnerischen?) Künste als erste, die Tonkunst als zweite Gabe verliehen zu sein, indessen die Tonkunst auf dem Gebiet künstlerischen Schaffens der dinarischen Rasse in erster Reihe verliehen zu sein scheint." Und triumphierend schließt er: wenn Deutschland (er selbst

zweifelt nicht daran) das musikalischste aller Völker ist, so ist das Nordische gewiß nicht schuld daran.

Man muß aber tiefer graben, um an die Wurzeln unserer Musik zu gelangen. Wer gern pfeift und schön singt, ist darum noch nicht musikalischer als ein anderer, dem Musik etwas wie ein heiliger Bezirk bedeutet und der darum Musik nicht gern „profaniert". Und eine mehr herbe, ja spröde Musik, die „nicht klingt", was man wohl der Musik eines Bach oder Brahms, eines letzten Beethoven [1]) oder den Kontrapunktkünsten des deutschen 15. und 16. Jahrhunderts nachsagt, ist darum gewiß noch nicht wertloser als gleichzeitige Musik außerdeutscher (auch sogenannter deutscher) Künstler, die schön klingt, stärker gesagt: allzu schön klingt, weil ihr Wert eben in ihrer Klangschönheit sich erschöpft.

Wahr ist: das Nordische allein führte niemals zu einer musikalischen Umwälzung oder zur Spitzenleistung. Ein Blick auf die landschaftliche Verteilung unserer Musikgrößen zeigt folgendes Bild: der überwiegend nordische Raum (mit Ausnahme des Hamburgers Brahms) so gut wie leer, stark besetzt alle südlichen Räume, d. h. die nordischen Mischgebiete an der südlichen und südöstlichen Peripherie: Flamland (Lasso, Beethoven); Bayern (Haßler, Gluck, Reger, R. Strauß); Österreich (Haydn, Mozart, Schubert, J. Strauß, H. Wolf, Bruckner); das heutige Sachsen (Wagner, Schumann); Thüringen (Schütz, Händel, Bach). Maßgebend natürlich nicht immer der Geburtsort: bei Weber, geboren zu Eutin bei Lübeck, ist wesentlich, daß er von einem österreichischen Vater und einer bayrischen Mutter stammt. Für die Spitzenleistung entscheidet also nie das Nordische allein, sondern stets seine Verschmelzung. Anders gesagt: die Musik, im Nordischen gleichsam nur latent, wird durch glückhafte Rassenmischung erst produktiv.

Die Züge, die die andern Rassen hier beisteuern, sind höchst verschieden. Man mißt dem Westischen besonders das Leichte, Beschwingte, das Launige und Witzige, dem Fälischen das Wuchtige, Schwere, dem Ostischen das Grüblerische, das Versinken ins Dämonische und Mystische zu, das eigentlich Musizierfreudige stammt zweifellos aus der dinarischen Quelle. Was bleibt da — wird mancher fragen — noch für das Nordische übrig?

Knüpfen wir hierfür an die Worte Hebbels und Günthers an. Der scheinbare Mangel an Sangeslust braucht nicht auf musikalischem Unvermögen zu beruhen. Während andere, z. B. die Dinarier, bei jeder passenden, aber auch bei unpassender Gelegenheit in Musik förmlich schwelgen, hält der nordische Mensch zurück. Ihm bedeutet Musik — unzählige Stellen aus nordischem Schrifttum bezeugen das — etwas Zauberhaftes, Unerklärliches; ihre Wirkung geht ihm über alle Natur; Tiere und leblose Dinge, Dämonen und Götter werden von ihr bezwungen. Ein Zauber aber behält um so mehr Kraft, je sparsamer er ausgeübt wird. Im Schamhaften des nordischen Menschen ist es weiter begründet, daß er lieber auf dem Instrument spielt, als daß er singt. So ist die berühmte Stelle in unserm Nibelungenlied, wo Volker im Heunenlande die wegemüden Recken in Schlummer spielt (nicht singt, wie Geibel es in „Volkers Nachtgesang"

---

[1]) Alle drei keine Dinarier! Vgl. R. Eichenauer, Musik u. Rasse, München 1932.

irreführend darstellt) durchaus nordisch gedacht. Gleich dem Schwerte wird auch das Instrument Verstorbener in hohen Ehren gehalten; als Ruodlieb (im deutsch-lateinischen Roman des 11. Jahrhunderts) bei Freunden eine Harfe verlangt, überreicht sie ihm die Hausfrau mit den Worten:

Dies ist die Harfe, so sprach sie, so köstlich wie keine sonst sein wird,
Drauf, solange er lebte, mein Hausherr symphonierte,
Bei deren Klang mein Herz in heißer Liebe dahinschmilzt,
Die mir keiner berührt hat, seitdem er sein Leben geendet;
Drauf, wenn Ihr mögt, euch die Rhythmen zu modulieren erlaubt sei [2]).

Und schon in dieser Frühzeit liegt es wie ein Ahnen, daß uns das Höchste in der Musik nicht etwa in der Oper, sondern in der absoluten, wortfreien und vom Gesang gelösten Instrumentalmusik beschieden sein wird.

Doch diese Musik bliebe tönendes Erz und klingende Schelle, träten nicht andere nordische Eigentümlichkeiten hinzu. Der von Günther hervorgehobene nordische Sinn für Dichtung darf sich hier ja in Worten nicht künden, er kündet sich dafür um so mehr in, besser gesagt „hinter" den Klängen. Hier hebt das an, was einen Beethoven zwang, sich nicht mehr Komponist, sondern „Tondichter" zu nennen, hier beginnt das Hintergründige, das Metaphysische in der deutschen Musik; der Klang, die Weise ist gleichsam nicht mehr Selbstzweck, sondern nur noch Mittel zu einem Umfassenderen, Höheren, vielleicht Heiligen, jedenfalls Unaussprechbaren. Hier öffnet sich das Verständnis für die Fugen Bachs oder die letzten Quartette Beethovens, aber auch für die höchsten Augenblicke Wagnerscher Musik, da nämlich, wo wie im Tristan oder der Götterdämmerung, Worte zu viel wären und nur die Tonkunst noch „spricht".

Doch wie gestaltet sich diese Musik, wie baut sie sich aus eigenen Gesetzen sinnvoll auf? Hier tritt der nordische Sinn für das Architektonische in die Tonkunst. Nicht für ein vorgesetztes, streng zu beobachtendes Formschema, dieses harmonisch zu erfüllen hat z. B. der Romane ein ungleich glücklicheres Talent. Aus der Überfülle seines Unsagbaren gelangt der nordische Künstler nur schwer, oft gar nicht zur entsprechenden Form. Er leiht sie sich darum gern vom Fremden. Aber wunderbar wird sie unter seinen Händen umgeboren. Die Spannung des Gehaltes sprengt immer wieder die geliehene Form und nötigt zur Neuform, dergestalt, daß Gehalt und Form gewissermaßen gleichzeitig und einmalig entstehen, und ohne daß man mehr sagen kann, was „außen" und was „innen": man erlebt gleichsam im Werden einen nur organisch zu verstehenden Mikrokosmos. Darum ist Formenlehre zu treiben nach romanischen Mustern leicht, nach deutschen schwer, wo nicht unmöglich. Denn „formal" ist jede Fuge Bachs anders als die andere, und die „Fantasiesonaten" Beethovens gestalten sich über die Sonatenform hinaus, und das Musikdrama Wagners ist durchaus keine „Oper" mehr. Unheimlich diese neue Kraft organischen Zusammenhangs. Sie sprengt die herrlichsten Melodien, um „Motive" als Bausteine zu gewinnen, sie bringt Beziehungen der Sätze

[2]) Vgl. das Eingangskapitel „Tonkunst der Wälder" in H. J. Mosers Geschichte der deutschen Musik, 1923, S. 12 und 54.

leitmotivischer oder auch nur rhythmischer Art (so in Beethovens Fünfter), die jedes Eigenrecht der Einzelsätze in Frage stellen und die Sätze zuletzt zwingen, ineinander überzugehen. Denn diese Musik ist höchst aktiv, sie verliert sich am Ende nie im „schönen Augenblick", sie schreitet einem fernen Ziel zu, und wenn etwa, nur in deutscher Musik möglich, der Weg vom Moll über das Labyrinth der Modulationen und Trugschlüsse hinaus zum letzten Dur sich erfüllt, so ist das mehr als eine nur musikalische Angelegenheit; so drängte — nordisches per aspera ad astra — der gotische Dom zur Spitze. Als ein Baumeister in Tönen hat der nordische Mensch seinen besonderen Sinn für den musikalischen „Raum", innerhalb dessen er auswählt und aufbaut. Von der Gesangstimme her bevorzugt der Südeuropäer durchaus die mittlere Tonlage; seine an sich schöngeschwungene Melodielinie, in dieser Beziehung jedoch begrenzt, fesselt auch den ihm „unterstellten" harmonischen Unterbau, macht ihn oft unfrei, einförmig, unlebendig; so wird sich der Deutsche beim „Begleiten" romanischer oder deutsch-romanischer Gesang- oder Geigensoli nicht selten langweilen. Der Deutsche, vom Instrumentalen herkommend, arbeitet weit freier in hohen und höchsten, mittleren, tiefen und tiefsten Lagen. Seine Stimmen schwingen fast unbegrenzt, spielen sich gegenseitig aus, weiten sich zum andern hin oder entfernen sich, man spürt Raumlehre und Raumerfüllung und Raumbeziehungen, Leben im ganzen musikerfüllten Tongebiet, kurz, der nordisch deutsche Künstler hat das dem andern voraus, was ich mit „musikalischer Raumempfindung" nur einigermaßen umschreiben kann. Hier liegt das Geheimnis unserer Musik für das Hell-Dunkel, für harmonische Rückungen als „Entrückungen" wie für alles Kontrapunktische verborgen. Über allen individuellen Ansprüchen der Melodie hinaus erhebt sich hier eine Welt musikalischer Stimmengemeinschaft, eine kaum zu durchdringende Flechtornamentik in Tönen, und doch von der großartigen Sachlichkeit und Ordnung eines Shakespeareschen Organismus.

Musik der Völker in Baden-Baden

Zum internationalen zeitgenössischen Musikfest, 3.—5. April 1936

Von Friedrich Baser-Heidelberg

Das deutsche Volk mußte sich von unerträglicher Überfremdung seines Kulturlebens reinigen. Nun kann es sich wieder, auf gesunder Grundlage, im Herzen Europas, seiner Aufgabe als Vermittler der Kunst der Nachbarvölker in Nord und Süd, Ost und West widmen, wie dies seit über einem Jahrhundert in einzigartiger Weise in Baden-Baden geschah. In der ganzen Welt konnte kein Treffpunkt gefunden werden, der für ein musikalisches Olympia aus alter Tradition besser vorbestimmt gewesen wäre; hier messen sich Igor Strawinsky mit Werner Egk, Larsson mit Conrad Beck, Wolfgang Fortner, Petro Petridis, Karl Höller und Ernst Pepping mit Jean Francaix, Ermanno

Wolf-Ferrari, Max Trapp, Ossip Slavenski, Francesco Malipiero, Paul Gräner, Wilhelm Maler, Knudage Riisager und Albert Möschinger.

Trotz der Zerstörung Baden-Badens durch die Franzosen 1689 und der noch lange andauernden Grenzlandnot schuf der markgräflich badische Kapellmeister Johann Kaspar Ferdinand Fischer seine Werke. Doch uns beschäftigt hier das Jahrhundert, seit das Weltbad der allsommerliche Treffpunkt zwischen Paris und Petersburg, Wien und London, Rom und Stockholm wurde. Hier konzertierte Paganini zwischen Frankfurt und Paris 1830. Mit seiner Theatertruppe kam der Knabe Albert Lortzing und sang hier in kleinen Rollen. Nikolaus Lenau dichtete an der Oos seinen „Don Juan" 1844 unter den Schmerzen der Trennung von Sophie, nachdem er hier Marie kennengelernt hatte. Wie Karl Maria von Weber schon 1810 und Zelter 1816, erfrischten sich Robert und Klara Schumann auf ihrer letzten gemeinsamen Reise rheinaufwärts an den Schönheiten des Oostales, Klara siedelte sich nach dem Tode des Gatten mit ihren Kindern dauernd hier an und zog Johannes Brahms nach. Oft vereinigten sie sich in Klaras Häuschen in Lichtenthal zu gemeinsamem Musizieren, das oft im Privatkonzertsaal bei Pauline Viardot-Garcia fortgesetzt wurde, der auch eine Operettenbühne und Hausorgel hatte. Hier dichtete (und spielte) Iwan Turgenjew, der große russische Dichter die Texte, die Pauline Viardot-Garcia vertonte, drei eigenartige Operetten, die von ihrem kompositorischen Können zeugen. Im kleinen, aber reizvollen Rokoko-Theater, das 1861 mit „Benedict und Beatrice", von Hector Berlioz zu dieser Feier komponiert, eingeweiht wurde, trat Pauline Viardot-Garcia in ihrer weltberühmten Rolle als „Orpheus" auf. Seit Pauline Viardot-Garcia 1862 ihre Bühnentriumphe in Paris drangab, um ein Jahrzehnt lang in Baden-Baden ihren eigensten Neigungen zum Musizieren vor erwähltem, geladenem Kreise zu leben, kamen jene Abende zustande, wie sie ihr Freund, der Zeichner und Maler Ludwig Pietsch festgehalten hat: die Gastgeberin an der Orgel, neben ihr singt Désirée Artôt, begleitet am Flügel von Anton Rubinstein und dem jungen Geiger Hugo Heermann; andächtig lauschen König Wilhelm von Preußen und Augusta, Großherzogin Luise, Graf Bismarck, Gustave Doré, der große Maler; der Vater der Pauline Viardot-Garcia, Manuele Garcia, der große Sänger, Theodor Storm, Iwan Turgenjew, die Sängerin Aglaja Orgeny u. a. Daß Klara Schumann und Johannes Brahms in diesem Kreise nicht mitgezeichnet wurden, dürfte auf ihren besonderen Wunsch hin geschehen sein. Brahms zog die herrlichen grünen Wälder und Höhen um die „Perle im Oostale" solchen glänzenden Gesellschaften vor und komponierte hier jeden Sommer der 1860er Jahre eine erstaunliche Fülle seiner schönsten Werke, vor allem seine „Baden-Badener" Sinfonie. Das „Schicksalslied" entstand hier, wie 1871 das „Triumphlied", das f-moll-Quintett in Sonatenform, das Waldhorn-Trio Op. 40, das Streichsextett in G-dur Op. 36 (September 1864) und eine große Zahl seiner frischesten Lieder; darunter seine „Hafisischen Lieder", die wohl unter dem starken Eindruck des Gemäldes „Hafis am Brunnen" entstanden, das sein Freund Anselm Feuerbach hier malte. Als dann gar seit dem Beginn der 1870er Jahre Johann Strauß mit seiner Kapelle gern nach Baden-Baden kam, wurde jeder seiner Walzerabende ein Fest für die Freunde, zu denen aus Norddeutschland Albert Dietrich, aus der Schweiz Theodor Kirchner u. a. sich einfanden.



Eugen Jochum, Hamburg

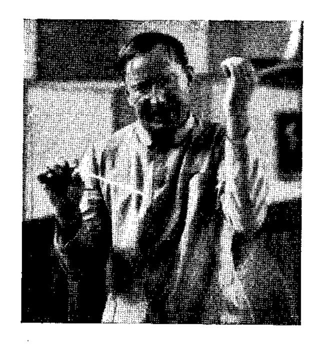


Hermann Stange, Berlin (Deutschlandsender)



Eugen Papst, Köln-Münster

Sangermann-Foto, Köln



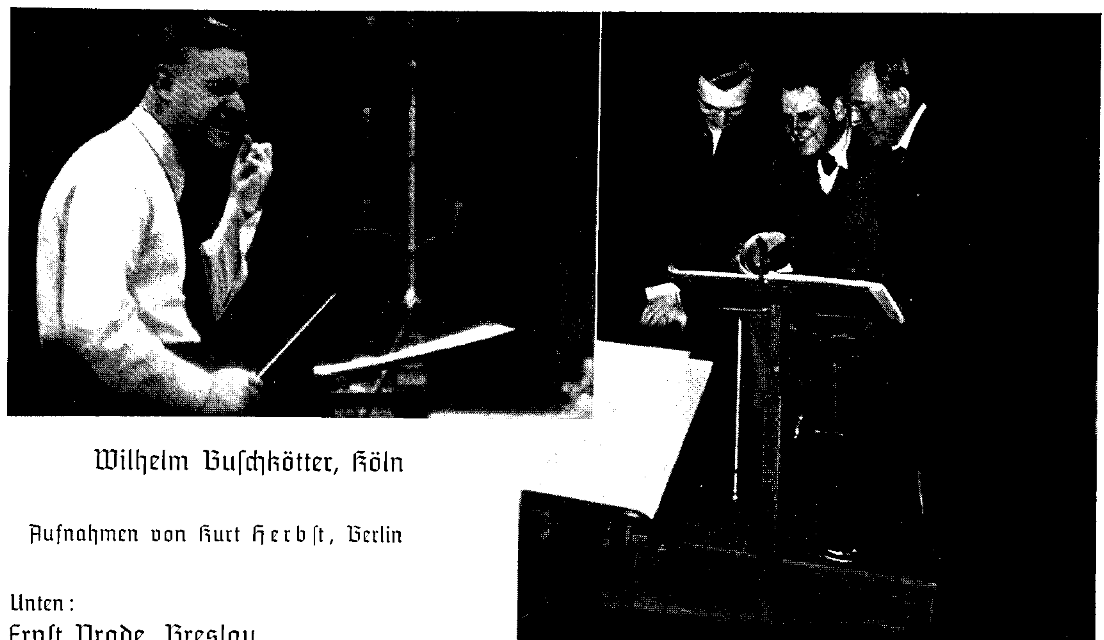
Karl List, München

Otto Julius Kühn, Köln



Joseph Keilberth, Karlsruhe i. B.

Die Aufnahmen mit Ausnahme des Mittelbildes erfolgten durch Kurt Herbst, Berlin



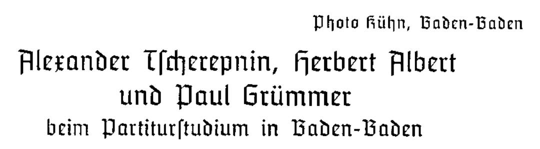
Wilhelm Buschkötter, Köln

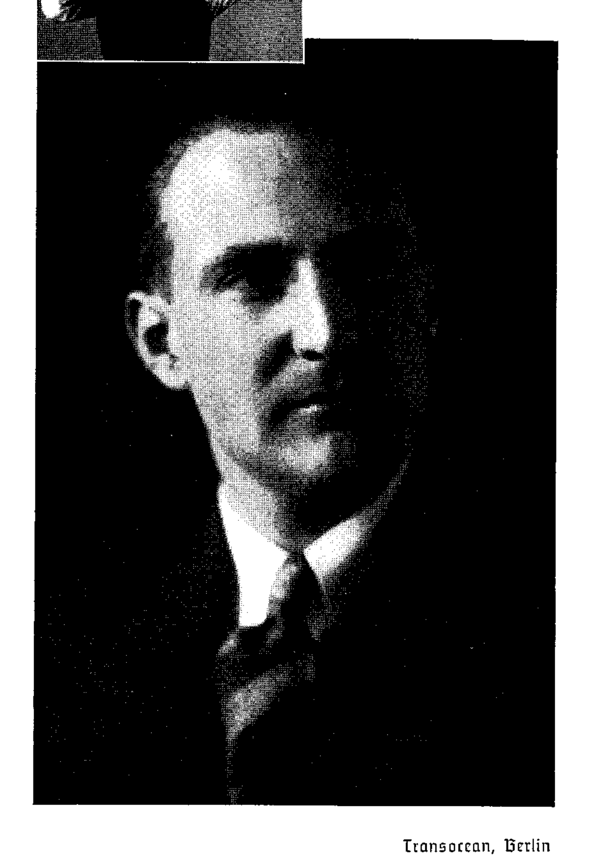
Aufnahmen von Kurt Herbst, Berlin

Unten:
Ernst Prade, Breslau

Photo Kühn, Baden-Baden

Alexander Tscherepnin, Herbert Albert
und Paul Grümmer
beim Partiturstudium in Baden-Baden





Transocean, Berlin

Franz Konwitschny, Freiburg i. Br.



Regina Grundmann, Dresden

Paul van Kempen, Dresden

Waren schon früher Franz Liszt, Boieldieu (anfangs der 1830er Jahre), Rossini u. a. wiederholt in Baden-Baden gewesen, so kehrte Hector Berlioz fast alle Jahre an die Stätte seiner schönsten Triumphe zurück, bisweilen mit Charles Gounod, Reyer und dem noch kaum bekannten Georges Bizet. Hier konnte man fern der Pariser Leidenschaftlichkeit für oder wider Richard Wagner sich auslassen. (Ein französischer Dichter hat uns einige dieser Gespräche mitgeteilt.) Unter ihnen hörte der junge Victorin de Joncières hier zum ersten Male den „Lohengrin" und trat seitdem begeistert für Richard Wagner ein, was ihn in Paris zu einem folgenschweren Konflikt mit seinem Lehrer Leborne führte.

Auch die älteste Tochter der Pauline Viardot-Garcia wandte sich der Komposition zu; ihre Oper „Lindoro" wurde 1879 in Weimar aufgeführt; ihr Bruder Paul wurde Violinvirtuose und Musikschriftsteller.

Baden war das erste deutsche Land, das Richard Wagner 1860 zu betreten wagte, obwohl er damals noch nicht (wegen 1849) amnestiert worden war. Seine treue Freundin Alwine Frommann erreichte, daß Königin Augusta von Preußen ihm ein Zusammentreffen in der Trinkhalle zu Baden-Baden gewährte, bei dem sie aber nur wiederholt bedauerte, für ihn nichts erreichen zu können. Bei dem im gleichen Jahre 1860 in Baden-Baden tagenden Fürstenkongreß konnte auch Kaiser Napoleon III. nichts erreichen, der auf Bitten der Fürstin Pauline Metternich eine Amnestie Richard Wagners anregen wollte. So mußte denn der verbannte Meister nach Paris zurück, wo der Tannhäuserskandal seiner wartete.

Aber eine neue Freundin seiner Kunst trat auf den Plan: Maria Kalergis-Nesselrode. In Baden-Baden hatte sie 1856 den verstummten und alternden Rossini durch den Vortrag des Terzetts aus seinem „Wilhelm Tell" zu Tränen gerührt, lernte aber dann Wagners Tonsprache kennen und wurde in Paris und Baden-Baden seine opferbereiteste Freundin. Sie gestaltete seinen zweiten Aufenthalt an der Oos bald nach seinem verregneten, ergebnislosen Zusammentreffen mit Königin Augusta von Preußen in der Trinkhalle zu einer Auffrischung für den in der Fremde umhergehetzten Meister. Am Bahnhof empfing sie ihn und führte ihn wie im Triumph durch die Lichtenthaler-allee, in deren vornehmem Treiben Wagner sich in seinem „Tirolerhütchen' erst wohlfühlte, als seine Freundin ebenso großzügig wie anmutig seine Bedenken hinwegscheuchte. Da ihr fürstlicher Haushalt noch im Augenblick nicht eingerichtet war, nahm ihre Freundin Pauline Viardot-Garcia den teuren Gast auf, der dort auch den russischen Dichter Turgenjew kennenlernte. Wagner mag schon damals von neuer Hoffnung geschwellt, sich einen der Hügel bei Baden-Baden für sein Bühnenweihfestspiel ausersehen haben; erst 1869—1870 verdichteten sich diese Pläne bis zu sehr entgegenkommenden Vorschlägen des Bürgermeisters Gauß von Baden-Baden; doch konnten des Meisters ungewöhnliche Forderungen erst einige Jahre später durch Zuspruch König Ludwigs II. von Bayern in Bayreuth verwirklicht werden. Auch das „Festspielhaus zur Pflege der deutschen Symphonie", das auf Haigers Tempelentwurf von 1910 zurückging, konnte 1928 nicht verwirklicht werden.

Oft konzertierte Franz Liszt in Baden-Baden, auch Vieuxtemps, Jean Becker mit seinem „Florentiner Quartett", Hans von Bülow und sein Schüler Theodor Pfeiffer, der hier

seßhaft wurde. Auch Adolf Jensen verbrachte seine letzten Lebensjahre in Baden-Baden. Geboren wurde hier der Pianist Eduard Risler (1873). Als Leiter der vielgerühmten Kurkapelle waren u. a. tätig: M. Könnemann, G. Krasselt, Wendelin Weißheimer, der junge Freund und spätere Gegner Richard Wagners, Paul Hein.
Von 1864 bis zu seinem Tode (1896) wirkte hier Richard Pohl für Liszt, Wagner und Berlioz, unterstützt von Felix Mottl, der von Karlsruhe oft herüberkam. Seit 1927 wurden die Tage deutscher Kammermusik von Donaueschingen nach Baden-Baden verlegt. Auf gesünderer Grundlage ersteht nun hier dem zeitgenössischen Schaffen unserer Nachbarvölker Anregung und Austausch.

Jacques Ibert „Der König von Yvetot"

Deutsche Uraufführung im Opernhaus Düsseldorf

„Es war einmal ein König,
von dem die Sage geht,
daß gerne früh ins Bett er ging
und gerne aufstand spät . . ."
(Jean de Béranger)

Die geschichtliche Existenz der Könige von Yvetot ist zwar nachweisbar aber unbedeutend, da sie in ihrem kleinen Freilehn, das schon 1681 seine Souveränität verlor, keine andere Rolle gespielt haben dürften, als die eines harmlosen Duodezfürsten in irgendeinem Liliputstaate. Sie dürfen zufrieden sein, ihre hervorragenden Eigenschaften in Bérangers bekannten Gedicht „le roi d'Yvetot" der Nachwelt überliefert zu sehen, Eigenschaften, die weniger den Dramatiker herausfordern, als die Komponisten von komischen Opern (Adolph Adam) und Operetten (Léon Vasseur).
Einen von ihnen, Jeannot I., haben Jean Limozin und André de la Tourasse für Jacques Ibert zu einer neuen komischen Lustspielfigur geformt. Sie treffen dabei so gut den echten Geist der französischen Komödie, daß man schon aus ihrem Libretto die Lebendigkeit einer klassischen Lustspieltradition verspürt, in der immer wieder aus kleinen Situationen satirische und komische Schlaglichter auf Allgemeinzustände geworfen werden. Mit Witz und heiterer Laune treiben sie den Liliputkönig in einen Krieg, lassen ihn geschlagen nach Hause zurückkehren, setzen ihn den Schrecken einer Revolution aus. Aber dieser Krieg entbrennt nur wegen einiger geplünderter Apfelweiden, die Revolution verläuft natürlich unblutig, wenn auch nicht ohne Alkohol. Aber wenn aus dem fürchterlichen Kriege die Soldaten einzeln wieder heimkehren, und zunächst jeder behauptet, der „Einzige Überlebende" zu sein, wenn sich daraus dann Duette, Terzette und Chöre formen, dann ist diese eine Episode allein schon musterhaft für den ewigen Geist der französischen Komödie und die reizvolle Art, in der sich die textliche und musikalische Gestaltung dieser komischen Oper zu einer beschwingten Einheit zusammenschließen.
Die Musik von Jacques Ibert durchdringt den Stoff mit einem wachen zeitgenössischen Geist, der ebenso über die Farbwerte der Debussy-Palette verfügt wie über das Herz, den Figuren trotz ihrer scherzhaft-ironischen Behandlung ein stilles,

poetisches Leuchten von Innen zu geben. Auch bei ihm spürt man den Zusammenhang der neuartig geschärften Klänge mit den Formen, die dem französischen Singspiel und den Arietten der Opéra Comique den selbständigen nationalen Charakter gaben. Und auch von der Art der ersten Opernbuffonisten und Parodisten des 18. Jahrhunderts ist manches noch in Ibert lebendig. Man mag diesen Stil als nicht sehr bedeutend ansehen — aber man wird seinen Vorzug nicht verkennen können, daß er an keiner Stelle vorgibt, bedeutender sein zu wollen, als es der Stil der Komödie verlangt. Deshalb gehört Iberts „König von Yvetot" zum Besten, was seit längerer Zeit an komischen und Lustspielopern geschaffen worden ist. Ibert meistert die Formen. Die leichte, amüsante Art, in der die Chöre durcheinanderplappern, die Herzlichkeit, mit der die lyrischen Episoden voll Zartheit und echter Wärme aufblühen, wie in dem wundervoll impressiven Nachtstück, in dem der vertriebene König aus der Ferne auf sein Yvetot blickt und Jeanneton, die einzige treue Seele, die ihn liebt, ihm ein rührendes, seltsam zwischen Dur und Moll schwebendes Märchen singt, sodann die kecke Rhythmik der „Chansons" und die melodische Grazie — sie befriedigen auch den deutschen Hörer, selbst wenn er gelegentlich nach etwas greifbarerer Substanz Verlangen tragen wird.
Aus Dankbarkeit für die vollendete Aufführung seiner „Angélique' hatte Ibert seinerzeit die deutsche Uraufführung seines nächsten Werkes dem Düsseldorfer Opernhause reserviert. So kam das bereits vor mehreren Jahren fertiggestellte und in Frankreich bereits bekannte Werk nun nach Düsseldorf, wo es in einer ungemein fesselnden Aufführung einen schönen, jedoch nicht ganz im Verhältnis zu seinen Qualitäten stehenden Erfolg errang. Hubert Franzs Inszenierung bestach durch die ungewöhnlich graziöse, ganz auf romanisches Empfinden abgestellte Regie, die den Geist dieses musikalischen Lustspiels mit seltener Einfühlungsgabe einem deutschen Publikum begreifbar machte. In der musikalischen Vermittlung verdankte man Eduard Martini straffe und temperamentvolle Tempi, die auch die kompliziertesten Formen sicher zusammenhielten, manchmal aber auch an zarteren Gefühlsmomenten vorbeigingen. Von den Darstellern ist Kurt Reinhold, der die Titelpartie mit bester stimmlicher und darstellerischer Beherrschung trug, Helene Wendorff als lyrisch ansprechende Jeanneton, Carl Maria Waldmeier mit einer weinerlichen Ministerkarikatur und Rudolf Feichtmayr, ein würdig pathetischer Doyen, zu nennen. Elisabeth Höngen gab der alten Cathérine ein gütiges menschliches Gesicht.
Die von Hellmut Jürgens' lustigen und stimmungsvollen Bildern, von Michel Kühls sorgfältiger Chorvorbereitung bestens unterstützte Aufführung bot mit Iberts Werk ein typisches Beispiel der geschliffenen französischen Musikkomödie, das sicherlich geeignet ist, in unsere Spielpläne eine interessante und belebende Note zu tragen. Mit dieser Uraufführung hat sich die Düsseldorfer Oper ein Verdienst erworben, nicht zuletzt das, dem Verständigungswillen des Dritten Reiches mit Frankreich auch auf dem Gebiet der Kunst einen sprechenden Ausdruck verliehen zu haben. Mit Recht durfte deshalb vor der Aufführung der Chefdramaturg Dr. Alexander Schneider die Herausforderung, die in dieser Uraufführung gerade in den Tagen vor der Wahl erblickt werden könnte, als eine „Herausforderung zur Verständigung" bezeichnen.

Kurt Heiser

Verfehlte Mozart-Deutung

Ein Duisburger Experiment mit der „Zauberflöte"

Die Arbeit der Duisburger Oper galt in der ersten Spielzeithälfte mit den Neuinszenierungen von „Carmen", „Fidelio", „La Traviata", „Walküre" und „Zauberflöte" ausschließlich dem Neuaufbau des Repertoires, wie er sich aus dem neuen Stilwillen der leitenden Kräfte heraus als innerlich notwendig und gerechtfertigt ergab. Mit den nächsten Aufführungen, die Ballette von Strawinskij und Kodaly, sowie die Uraufführung der Grabbe-Oper Paul Strüvers bringen werden, kommt das Theater dann auch seinen Verpflichtungen zeitgenössischem Schaffen gegenüber nach. Insgesamt bewiesen die Inszenierungen des Intendanten Rudolf Scheel und des gastierenden Spielleiters Werner Jacob, daß man in Duisburg stets einer Werkgestaltung gewärtig sein darf, die ihren Gegenstand von Grund auf neu erfaßt und neu sieht. Auf diese gründliche und eindringende Art, mit der sich die Regie mit den szenischen Möglichkeiten eines Werkes so intensiv auseinandersetzt, möchte man als auf den wertvollsten Grundzug des Duisburger Opernstils um so schärfer hinweisen, als gewisse Einzelmomente in den Inszenierungen Scheels zeitweise auf eine Veräußerlichung dieses Stils hinzutreiben drohten. Dabei liegen solche Äußerlichkeiten dem inneren Grundwillen der Scheelschen Inszenierungsweise durchaus fern; das ging, deutlicher als in der oft noch von Beiwerk überwucherten „Carmen"-Inszenierung, aus der Grundhaltung seiner „Fidelio"-Ausdeutung hervor, die mit klarer Natürlichkeit das rein menschliche Drama in den Mittelpunkt zu rücken bestrebt war. Mit beglückender Einhelligkeit sprach sich dieses Wollen jedoch in der Inszenierung der „Walküre" aus, die mit den beiden voraufgegangenen großlinigen Wagner-Inszenierungen Scheels („Rienzi" und „Meistersinger") zu den wesentlichsten Bemühungen westdeutscher Theater um eine lebensvolle Wagner-Erneuerung gehörten. Stärkste Unterstützung aller Inszenierungen war die Bühnenbildkunst Josef Fenneker s, der sich kraft seiner malerisch phantasievollen, in den Lösungen eigenwilligen und doch stets werkverpflichteten Szenengestaltung einen besonderen Rang und eine vielbeachtete Stellung unter den westdeutschen Bühnenbildnern erobert hat. Unter den Inszenierungen Werner Jacobs überzeugte stärker die der „Traviata", die in ihrer sensiblen Charakterisierung und psychologischen Durchleuchtung feinfühlig dem Wesen dieser Verdi-Oper nachging. Demgegenüber blieb Jacobs Regie in der „Zauberflöte", eingespannt in die gastweise zur Verfügung gestellten Bühnenbilder Caspar Nehers, unentschieden und bedeutungslos.

Nehers Bilder zur „Zauberflöte" zwingen zu einigen prinzipiellen Anmerkungen. Dem inneren Sinn seiner Bühnenbilder nach zu urteilen, scheint Caspar Neher den Ewigkeitswert und damit die Gegenwartsbedeutung der „Zauberflöte" Mozarts nicht hoch einzuschätzen, wenn er glaubte, die Duisburger Inszenierung zu einem historischen Experiment und theaterwissenschaftlichen Exkurs abstempeln zu müssen. Gegen eine Neubelebung alter Kunststile für die szenische Gestaltung alter Opern ist gewiß nichts einzu-

wenden, wenn diese Belebung aus heutigem Geist und Empfinden geschieht. Eine sklavische Nachahmung barocker Theatergestaltung erscheint jedoch als ein Unding einem Werk gegenüber, das aus seiner Musik heraus so unmittelbar lebendig und gegenwärtig ist wie die „Zauberflöte". Man bringt durch eine solche Inszenierungsweise, die bei einer historischen Studioaufführung solcher Opern, die lediglich Zeugnisse ihrer Zeit und nichts darüber hinaus bedeuten, am Platze wäre, die Aufführung und auch das Werk willkürlich um seine schönsten Möglichkeiten zu wahrer volkstümlicher Wirkung, die Mozarts Oper als Märchen und Zauberspiel hat.

In der Duisburger Aufführung setzte allerdings gegen alle historische Vermummung die intensive musikalische Leitung Berthold Lehmanns doch noch den lebendigen Mozart durch. Mag sich sein oft etwas zu akzentuiertes Mozart-Musizieren auch noch nicht völlig zu reifer Ruhe geklärt haben, so glaubt man doch auch den eigenwillig wirkenden Zügen seiner Interpretation die Innerlichkeit und Unbedingtheit einer wesensechten Auffassung. In vollkommenem Einklang standen die Eigenart des Werkes und Lehmanns spezielle musikalische Deutungsabsichten bei der „Traviata"-Aufführung, in der sich dadurch ein Musizieren des Orchesters, des Ensembles und der Chöre ergab, das jeden Klang bis in seine letzte Faser hinein belebte und beseelte. In seiner „Carmen"-Ausdeutung fand Lehmann nicht so überzeugend zwischen virtuoser Zirkusmusik und erlesenster Kammermusik die einheitliche Linie des Dramatischen. Paul Drach bewährte sich stärker als mit der „Fidelio"-Aufführung, die neben der klaren Gliederung des Ganzen die Verdichtung des Einzelnen vermissen ließ, in der Aufführung der „Walküre", die durch seine musikalische Leitung erst ihr eigentliches festliches Ausmaß erreichte: eine ebenso aus reicher Erfahrung meisterlich durchgestaltete, wie aus tiefer Werkliebe zu letzter Intensität erfüllte Interpretation, deren seltene Höhe wohl am eindringlichsten in der musikalisch-dramatischen Gespanntheit des zweiten Aktes deutlich wurde.

Aus dem Duisburger Ensemble traten mit diesen Aufführungen Ilse Ihme (Carmen), Jan Witin (José), Walter Hänse (Escamillo, Germont), Ellen Schiffer (Micaela, Marzelline, Pamina), Carmen-Sylva Licht (Violetta), Olga Schnau (Sieglinde), Else Fieberg (Leonore) und Robert von der Linde (Hunding, Sarastro) mit wesentlicheren Leistungen hervor. In der Neuinszenierung der „Walküre" gastierten Rudolf Bockelmann (Wotan) und Henny Trundt (Brünnhilde), in einer einmaligen „Lohengrin"-Aufführung in der alten Inszenierung Franz Völker.

Inzwischen bespielt die Duisburger Oper jetzt auch das recht durchgreifend erneuerte Hamborner Stadttheater. Unverständlicherweise beging man die feierliche Eröffnung des neuen Hauses mit der Aufführung eines so unechten Werkes wie der d'Albert-Oper „Die toten Augen", noch dazu in einer Wiedergabe, die szenisch — in Bild und Regie — kaum gelöst war. Die sorgfältige musikalische Interpretation Richard Hillenbrands, die über manche szenische Unzulänglichkeiten hinweghalf, bestimmte auch den Eindruck der zweiten Hamborner Operninszenierung, die Konradin Kreutzers romantische Oper „Das Nachtlager von Granada" in einer Neubearbeitung Hans Schlotes brachte. Schlotes Neugestaltung sucht nicht nur den

wenig glücklichen Text sprachlich zu bessern, sondern auch die Handlung dramatischer zu motivieren und durch neu eingeführte Momente sinnvoll zu beleben. So geschickt Schlote als Bearbeiter verfuhr, so wenig vermochte er allerdings als Regisseur seine Neubearbeitung mit Entschiedenheit und Lebendigkeit durchzusetzen. Ob durch seine Neugestaltung die Oper Kreutzers dem heutigen Theater wiedergewonnen wurde, kann daher nach dieser regielich matten und unzulänglichen Aufführung noch nicht entschieden werden.

Der freundlichen Belebung des Spielplans dienten einige Operetten-Inszenierungen („Frau im Spiegel", und „Die große und die kleine Liebe"), die vor allem durch die Ausstattung Josef Fennekers künstlerisches Gewicht hatten.

Wolfgang Steinecke.

Wiedererweckte „Norma" in Berlin

Warum sich die Berliner Staatsoper unter den Linden im Bellini-Jahr eine Aufführung der „Norma" entgehen ließ, ist nicht recht erklärlich, denn sie hätte mit dem 100. Todestag des Komponisten zugleich das Jubiläum der 100. Aufführung begehen können. Bellinis Meisterwerk wurde im Jahre 1831 in der Mailänder Scala aus der Taufe gehoben und sieben Jahre später in der damaligen Kgl. Hofoper erstaufgeführt, wo es dann im Laufe der Zeit 99 Aufführungen erlebte. Wenn „Norma" heute wieder einen gewissen Aktualitätswert empfängt, so liegt die Ursache nicht nur in Wagners Bekenntnis („Norma" ist von allen Schöpfungen Bellinis diejenige, welche neben der reichsten Melodienfülle die innerste Glut mit tiefer Wahrheit vereinigt ...") zu dieser Oper, die er sich als junger Kapellmeister in Riga 1837 als Benefizvorstellung wählte, sondern noch mehr im Stoffe selbst begründet. Denn es ist immerhin bemerkenswert, daß der Sizilianer Vincenzo Bellini einen tragischen Stoff aus dem nordischen Kulturkreis als Vorwurf wählte. Der Kampf der keltischen Druiden gegen die römische Fremdherrschaft ist ein Motiv, das als zeitlos anzusprechen ist. Und musikalisch steht neben der Ausdrucksstärke und Wahrhaftigkeit der Empfindung, die von romanisch-romantischem Lebensgefühl getragen ist, eine klangselige Melodik, die sich überquellend aussingt. Auch erkennen wir in der Musik wertvolle Hinweise auf Verdi, die in einem tragischen Terzett im Dreiachteltakt die Brücke von Rossini zu Verdi schlagen. Werner Oehlmann hat „Norma" neu übersetzt und für die deutsche Bühne bearbeitet. Die Singbarkeit der Übertragung zugestanden, geht er in den Bearbeitereingriffen ziemlich unbedenklich vor. Er hat nicht nur zwei wichtige Gestalten, Normas Vertraute Klotilde und des römischen Prokonsuls Freund Flavius, gestrichen und damit psychologisch wesentliche Begründungen wegradiert, sondern auch einschneidende Umstellungen vorgenommen.

Die Aufführung im Deutschen Opernhaus strahlte festlichen Glanz aus. Arthur Rothers Stabführung hatte Nerv und Schwung. Der Spielleiter Hans Batteux fand die glückliche Verbindung zwischen den oratorisch gestellten Chören und den

wirkungsvoll betonten Arien, deren jede Beifallstürme entfesselte. Hans Fidesser war hier wirklich der „primo tenoro“, dem alle Register des Ausdrucks zur Verfügung standen. Auch Constanze Nettesheims jugendlich blühender Sopran und Wilhelm Schirps vollsaftiger Baß hatten eine seltene Leuchtkraft. Die tragende Partie der Norma ging fast über die Kraft von Elisabeth Friedrich, die in der berühmten Cavatine „Casta Diva“ ihr letztes hergab, ohne die Grenzen ihres fülligen Soprans vergessen zu machen. Hermann Lüddeckes Chöre bedeuteten ein Fest für das Ohr.

Friedrich W. Herzog

Hervarts Heimkehr

Atterberg-Uraufführung in Chemnitz

Die Chemnitzer Oper hat in ihren Spielplan einen Atterberg-Abend aufgenommen, der die bekannte Ballettpantomime „Peter, der Schweinehirt“ mit dem zweiaktigen Musikdrama „Hervarts Heimkehr“ verbindet. Das Tanzwerk ist bereits mit Erfolg auch über eine Anzahl deutscher Bühnen gegangen, während die Oper hier als deutsche Uraufführung, zudem in einer 1935 entstandenen Neubearbeitung, gegeben wurde. Bevor wir auf das Werk selbst eingehen, sei noch festgestellt, daß in diesem Falle die Ehrung eines Ausländers zu Recht geschah, obschon zur Zeit an manchen deutschen Operntheatern geradezu von einer Überfremdung des Spielplans gesprochen werden muß, währenddem zahlreiche deutsche Werke und Werkschöpfer immer noch vergeblich auf die ihnen zukommende Berücksichtigung warten. Aber Kurt Atterberg, der bekanntlich unter den schwedischen Komponisten der Gegenwart der eigentliche internationale Repräsentant seiner Generation ist, hat sich in seinem Lande von jeher mit Nachdruck für das zeitgenössische deutsche Schaffen eingesetzt. Davon abgesehen aber mußte das vorliegende Musikdrama durch seinen Stoff im heutigen Deutschland ganz besonderem Interesse begegnen. Wobei allerdings gleich hinzugefügt sei, daß für den Eindruck, den die Oper hinterließ, dies stoffliche Interesse keineswegs allein entscheidend war. Vielmehr bekundete sich der künstlerische Rang des Komponisten erst so recht gerade in der tendenzlosen Wahrhaftigkeit und der ungewöhnlichen objektiven Könnerschaft, von der sowohl die Dichtung wie die Musik des Werkes Zeugnis ablegten.

Die Handlung spielt im Norden, zur Zeit der letzten Kämpfe des Germanentums gegen das eindringende Christentum. Hervart, der Harfner, ist einst mit seinem Vater vor dieser andrängenden Welle des neuen, fremden Geistes in die Einsamkeit der heimischen Wälder geflohen. Als er zurückkehrt, um Herdis, die ihm schon in der Jugend versprochene Jungfrau, zur Gattin zu begehren, findet er sie im Begriff, sich als Nonne einem Leben christlicher Weltabgeschiedenheit zu weihen. Der Einfluß der Eltern hat diese Entwicklung bestimmt. Allein die Liebe zu dem Jugendgefährten ist noch wach in ihr, und aus dem Widerstreit der Gefühle entspinnt sich nun der tragische Konflikt. Hervart wird von seiner zornigen Empörung schnell zur Gewalttat hingerissen. Er

vergreift sich an der Kirche und ihren Dienern, wird gefangengenommen und soll gerichtet werden. Herdis fühlt sich an seinem Schicksal mitschuldig, da das Geständnis ihrer Empfindung den auflehnenden Trotz des Mannes herausgefordert habe; auch glaubt sie als christliche Novize sich überhaupt durch jene Anwandlung mit Schuld beladen. Um sich zu entsühnen, will sie nun Hervart bekehren. Aber ihr Bemühen scheitert nicht nur, sondern bewirkt sogar einen völligen Umschwung in der eigenen Seele. Denn Hervarts flammendes Bekenntnis zu dem alten Väterglauben, zum Boden der Heimat und zur Freiheit der Natur weckt in ihr die verschütteten Lebenskräfte und läßt sie in die alte Welt zurückfinden. Nach dieser Wendung ist es nur noch äußere, symbolische Bestätigung, daß die beiden von Freunden Hervarts aus der Gefangenschaft des Leibes und der Seele befreit werden, um als freies heldisches Menschenpaar in den heiligen Frieden der tiefen, endlosen Wälder heimzukehren.

Knapp und ohne Weitschweifigkeit ist die Szenenfolge gebaut, von Spitzfindigkeit ebensoweit entfernt wie von den sonst für Opernbücher beinahe obligatorischen Unwahrscheinlichkeiten. Das behandelte Problem ist ein einfaches, rein menschliches, doch keineswegs primitiv gesehen und gestaltet. Dazu kommt als weiterer Vorzug eine natürliche, niemals ins allzu Pathetische abirrende Sprache (der Übersetzung!). Über die Wirkung der Musik aber entscheidet der leidenschaftliche dramatische Impuls, der sie bewegt. Hier verrät sich ein echter musikalischer Theatermensch, der nicht aus Gelegenheit, sondern aus Notwendigkeit zur Oper kommt. Höchst wirksam und plastisch hat Atterberg die gegensätzlichen Welten im Klange eingefangen: auf der einen Seite die gärende Urkraft eines jugendlichen Volkes, auf der anderen das Sendbotentum einer Kultur anderer Zonen. Daß der Komponist in dieser Partitur (deren erste Fassung immerhin 1919 niedergeschrieben wurde) noch hier und da mit Wagner liebäugelt, darf nicht wundernehmen. Diese Anklänge fallen nicht ins Gewicht gegenüber den vielen und starken Persönlichkeitszügen, die meist auch ein deutliches nationales Gepräge haben. Am eindrucksvollsten treten sie im Lyrischen und Deklamatorischen hervor. Manche breitgeschwungenen Themen origineller Erfindung bleiben im Ohr haften. Die Harmonik ist tonal aufgelockert, kühn, doch niemals regellos. Die Instrumentation von Meisterhand gemacht, farbig und virtuos, im ganzen wohl etwas massiv und mit etwas zu ungehemmter Freude am donnernden, rasselnden Schlagzeug gesegnet. Alles in allem — rühmt man noch die geschickte Anlage der Chorpartien — eine Musik von gesunder Substanz und ausgesprochenem Charakter, weit persönlicher als die wohl raffiniertere, aber dafür stark von Strauß beeinflußte des „Schweinehirt"-Balletts.

Die Chemnitzer Aufführung hatte ihre größten Aktivposten in der Stabführung Herbert Charliers und der Regie Fritz Tutenbergs. Unter den Sängern (die Titelrolle vertrat Hans Schweska) ragten stimmlich und gesangstechnisch hervor: der edle Baß von Ferdinand Frantz (Tord) und der ergiebige dramatische Sopran von Dorle Zschille (Herdis). Der einfache, klare Stil der Bühnenbilder fiel angenehm auf. Werk und Wiedergabe erfuhren eine äußerst warme Aufnahme.

Walter Abendroth

Händeltag 1936 in Halle

Als die Stadt Halle als Reichs-Händelfeststadt im Zuge der „Deutschen Bach-Händel-Schütz-Feier 1935" im Februar des Vorjahres Händels 250. Geburtstag in besonders festlicher Form gedachte, stiftete Oberbürgermeister Dr. Dr. Weidemann den „Händeltag der Stadt Halle", der in jedem Jahre am 23. Februar, dem Geburtstage Händels, begangen wird.

Alfred Rosenberg hat damals in prägnanter Form den Sinn und die Bedeutung des Genius Händel, des „großen Wikingers der Musik", für den neuen deutschen Menschen aufgezeigt. Der Händeltag der Stadt Halle soll der Verbreitung und vor allem der Vertiefung dieses lebendigen Werkes Georg Friedrich Händels dienen. Es ist zu begrüßen, daß man sich dabei nicht allein auf Festaufführungen mehr oder weniger bekannter Opern oder Oratorien beschränkt. Gerade die Eröffnung eines Händel-Gedenkraumes im Moritzburg-Museum ließ deutlich werden, daß man von den verschiedensten Seiten an die Auseinandersetzung mit dem Künstler Händel und seinem Werk herangeht. Die in diesem Händel-Gedenkraum befindlichen Bilder und Erinnerungsstücke sind sämtliche Eigentum der Stadt Halle geworden; neben einem Bronzeabguß der Händel-Büste von Roubilliac, deren Original sich im „Foundling Hospital" zu London befindet, ist besonders das Händel-Bild des berühmten französischen Porträtmalers Philipp Mercier als Neuerwerbung zu beachten. Wertvolle zeitgenössische Stiche lassen die Welt Händels anschaulich werden.

Als weitere kulturelle Tat ist die Schrift „Althallische Musiker" zu werten, die als „Gedenkblätter zum Händeltag 1936" erschienen ist. Hier wird tatsächlich — wie Oberbürgermeister Dr. Dr. Weidemann in einem Vorwort ausführt — der ganze Umfang des hallischen Musiklebens vom 16.—19. Jahrhundert in ausgewählten Bildern lebendig. Kurze Lebensskizzen bedeutender hallischer Musiker, wie Händel, Zachow, Scheidt, W. Fr. Bach, Türk, Joh. Fr. Reichardt, Robert Franz u. a., sprechen von der geschichtlichen Größe der Stadt Halle; eine Reihe vortrefflicher Holzschnitte von Hermann Schiebel, sowie Photos einiger kulturhistorisch interessanter und aufschlußreicher Musikerbriefe aus dem hallischen Stadtarchiv illustrieren das Ganze.

Das Stadttheater Halle hatte schließlich Händels „Julius Cäsar" in einer Festaufführung herausgebracht, die ausschließlich von hallischen Kräften bestritten werden konnte. Das männliche, heroische Element der Händelschen Musik, die ganze innere Haltung, die sich im „Cäsar" ausdrückt, macht die Oper besonders zeitnahe; sie zeigt, daß nicht von der Dichtung, sondern allein von der Musik aus eine richtige Wertung möglich ist. So erstreckte sich auch die von der Chrysanderschen Partitur ausgehende Bearbeitung Generalmusikdirektor Bruno Vondenhoffs vornehmlich auf eine Revision und Ausarbeitung der musikalischen Seite, in deren Verfolg sich eine Milderung des Sprachlichen und Gedanklichen von selbst ergab.

Man brachte den „Cäsar" ungekürzt; bei aller Anerkennung der künstlerischen Beweggründe muß jedoch betont werden, daß man mit den etwas in Mode gekommenen

„ungekürzten" Aufführungen nicht ohne weiteres den rechten Schritt zur Verbreitung der Händelschen Werke tut. Darüber hinaus jedoch war die Aufführung getragen von jenem Verantwortungsbewußtsein, das die Grundlage jeglicher kultureller Aufbauarbeit abgeben muß. Das kann, im großen gesehen, ebenso von der Inszenierung (Dr. Paul Helwig), dem Bühnenbild (Heinz Porep) wie von der musikalischen Ausdeutung der Partitur durch Bruno Vondenhoff anerkannt werden. Nicht nur dem Orchester, auch den Sängern wußte Vondenhoff den eigenen musikdramatischen Stil der Händel-Oper einzugeben. Daß hier in der stimmlichen Ausführung der Koloraturen usw. nicht durchweg letzte Vollendung erreicht wurde, will wenig besagen. Jedenfalls zeigte der Cäsar Hans Reisenleitners stimmlich und darstellerisch die Linie heldischer, händelscher Prägung und Charlotte Krauß verriet größtes Verständnis und Können für die musikalisch charakterisierenden seelischen Spannungen, die die Partie der Cleopatra kennzeichnen. Blieben noch Elisabeth Milbergs Sextus — eine Tenorpartie, die sehr zum Vorteil für Mezzosopran bearbeitet wurde — Fanny Kölblins Cornelia, Heinrich Löfflers Ptolemäus, Erich Heimbachs Nirenus und H. Schmidt-Seegers Achilles lobend zu erwähnen.

So war die Aufführung — bis auf die nicht voll befriedigende Lösung der Kostümfrage und der Tänze — getragen von jenem Kulturwillen, der sich die Wiedererweckung des offensichtlich lebendigen, bisher jedoch notwendig unverstandenen Werkes Georg Friedrich Händels zum Ziele gesetzt hat. Kurt Simon.

Hans Knappertsbusch und München

Als vor wenigen Wochen durch die Blätter die Nachricht ging, daß Reichsstatthalter Ritter von Epp den Münchner Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch unter Anerkennung seiner Verdienste in den Ruhestand versetzt habe, fand eine Frage ihre Beantwortung, die nicht nur innerhalb der Münchner Stadtmauern in der letzten Zeit immer lauter und drängender gestellt wurde.

Es ist ja freilich nicht das erstemal gewesen, daß diese Frage: „Bleibt Knappertsbusch?" das Interesse auch der Leute auf die Münchner Oper lenkte, die sonst kein Theater betreten. Seit der junge, am Kölner Konservatorium ausgebildete Dirigent, nach erfolgreicher Tätigkeit in Elberfeld, Leipzig und Dessau, im Jahre 1922 mit einer glänzend geleiteten „Meistersinger"-Aufführung sich die Stellung eines Generalmusikdirektors in München „ersang", hatte es verschiedentlich Krisen gegeben, die teilweise aus der einfachen Tatsache zu erklären sind, daß Knappertsbusch für einen Antisemiten angesehen wurde und als Münchner Operndirektor den Juden Bruno Walter ablöste. Teilweise mag freilich die etwas robuste Art des jugendlich stürmenden „Generals" manche Verstimmung hervorgerufen haben. Denn ein bequemer Herr war der hochgewachsene und — gemute blonde Mann mit den energiegeladenen Gesichtszügen nicht. Es lag etwas Massives in ihm, ein reicher Fundus von — auch rein körperlicher — Kraft, dabei eine seltsame Mischung von Schwung und kühler Zurückhaltung.

Durch die gleichen Eigentümlichkeiten zeichnete sich auch der Dirigent Knappertsbusch aus. Er war ein Kraftgenie nicht nur weil er bei den Münchner Festspielen serienweise Abend für Abend die größten Werke nacheinander „hinlegen" konnte, sondern weil er tatsächlich starke suggestive Kräfte neben einem unheimlichen musikalischen Gedächtnis und einer Geistesgegenwart einsetzen konnte, die in der Welt ihresgleichen sucht. Es war schon imponierend und für die Mitwirkenden sicher höchst beruhigend, wie er im letzten Satz der 9. Sinfonie oder in der Prügelszene der „Meistersinger" mit traumwandlerischer Sicherheit, ohne in die Partitur zu sehen, jeden Einsatz gab! Dabei kam er meist mit sparsamen, eleganten Gesten aus und konnte doch wieder beispielsweise im 3. Siegfriedakt zu Steigerungen von solcher Wucht und Größe kommen, daß die Zuhörer am Schluß in einen Taumel der Begeisterung versetzt waren. Allerdings muß man zugeben, daß solche Erlebnisse allzustark von augenblicklichen Launen abhingen. Schließlich konnte man von ein und der nämlichen Stelle oft allzu verschiedene Auffassungen hören, bald verschleppte, bald überhetzte Tempi. Bei Wagner-Aufführungen besonders ließ Knappertsbusch das Orchester oft zu laut spielen; der von ihm geliebte al fresco-Stil drohte häufig die immer notwendige Ehrfurcht vor den Unsterblichen hinweg zu schwemmen. So erlebte man z. B. vor Jahresfrist in den, ebenfalls von Knappertsbusch geleiteten Konzerten der musikalischen Akademie, eine ziemlich unbachsche Matthäuspassion. Auch verwandelte sich bei dem Kraftmenschen alles Zarte, Innige, Getragene leicht in unwahrscheinliches „Schmalz".

Wie beim Dirigent, stößt man auch beim Operndirektor Knappertsbusch auf widersprechende Züge. Sicher hat er der Münchner Oper schöne Stimmen gewonnen, diese dann aber wenig geschont, sicher hat er das Orchester zu Siegen geführt, im Grund aber doch zu wenig Probenarbeit geleistet, sicher hat er hie und da interessante moderne oder verschollene ältere Werke herausgebracht, oft aber auch Kitsch geboten und vor allem: Großmeister der deutschen Oper wie Gluck und Weber vernachlässigt und die Münchner Pfitznerpflege einschlafen lassen. Im allgemeinen wird man sagen dürfen, daß München einen bedeutenden Opernleiter an Knappertsbusch nicht verloren hat.

Ludwig Schrott

Unsere Meinung

Was ist „deutsche Musikgeschichte"?

Der Begriff des Deutschen in der Musik hat den zünftigen Fachwissenschaftlern noch wenig Kopfzerbrechen bereitet. Eine verbindliche Klärung dieses Begriffs ist in wissenschaftlich eindeutiger Form bisher nicht zustande gekommen. Nun liegt, von Hans Mersmann verfaßt, „Eine deutsche Musikgeschichte" (erschienen im Sanssouci-Verlag, Potsdam) vor. Dieser Name in diesem Zusammenhang? Wer die weltanschauliche Haltung und die Einstellung Mersmanns in der Praxis kennt, dem ist nicht recht wohl dabei.

In dem Vorwort erfahren wir, daß auch die Musikgeschichte der anderen Nationen einbezogen ist, weil das Schicksal der deutschen Musik „nur auf dem Grunde einer europäischen Geistesgeschichte völlig verständlich" ist. Mersmann hat sich kulturpolitisch stets als Vertreter des geistigen Liberalismus gezeigt, so sehr, daß man ihn wohl auch für einen Marxisten halten mußte. Wir lesen in dem neuen Werk zwar viel von soziologischer und zeitgeschichtlicher Bindung, von Kultur und geistesgeschichtlichen Zusammenhängen usw., nur die Begriffe Blut und Rasse fehlen vollständig. Bei wichtigen Fragen, wie es die nach den Ursprüngen der Musik ist, folgt Mersmann dem Juden Curt Sachs, und er verweist ausdrücklich auf dessen Arbeiten. Die Richtung der Kunstbetrachtung wird ganz deutlich bei der neueren Zeit, wo der Jude Mahler in einem eigenen Kapitel auf mehreren Seiten behandelt wird, und zwar in einer Weise, die jeden rassischen Instinkt vermissen läßt. Hindemiths Lehrstück, eine kommunistische Angelegenheit auf Worte des Bert Brecht, wird positiv erwähnt als ein Versuch, „die Kluft zum Hörer zu überbrücken". Die „Dreigroschenoper" wird ausführlich als „eine in jeder Beziehung neue Form des Theaters" gepriesen und in ihrer „Bedeutung" gewürdigt!! „Der Schöpfer einer neuen Sprache ist Arnold Schönberg", schreibt Mersmann und läßt eine Darstellung seiner „Werte" folgen. Dagegen weiß er über Pfitzner nur wenige referierende Zeilen, was besonders im Gegensatz zu dem Kapitel Mahler nicht übersehen werden darf.

Während der Kampfzeit bezeichneten wir ein Buch dieser Art einfach als kulturbolschewistisch. Der Verfasser ist Vertreter der Musikwissenschaft an der Berliner Technischen Hochschule und der Leiter des Deutschen Volksliedarchivs! Wer den ehemaligen Schriftleiter der Zeitschrift „Melos", des Sammelbeckens der kulturzersetzenden Elemente, den Verfasser einer wirklichkeitsfremden liberalistischen Musikästhetik und mancher anderen Werke verwandter Tendenz kennt, der wird durch diese „Deutsche Musikgeschichte" nicht überrascht. Sie ist allerdings geeignet, in den Händen kulturpolitisch ungeschulter Musikfreunde Unheil anzurichten. Daher wenden wir uns gegen ein Erzeugnis dieses Schlages.

Herr Ohlekopf schreibt einen Leitartikel

Folgerichtigkeit ist eine Gabe, die — wie es scheint — nicht allen Menschen eigen ist. Schreibt da ein Herr Ohlekopf einen Leitartikel — es ist wirklich ein Leid mit dem Artikel — in welchem er frisch und munter Lob und Tadel über die NS.-Kulturgemeinde ausgießt. Ihm ist bekannt, so schreibt er, „daß es eine große Anzahl von NS.-Kulturgemeinden gibt, die . . . beträchtliche Honorare zu zahlen pflegen". Nach dieser Feststellung haut Herr Ohlekopf dann tapfer in die „offene Wunde des Herrn T.", daß es nur so flutscht. Aus Freundschaft? Aus Mitleid für die „armen" Künstler? Wir wissen es nicht. Wenn man eine sehr kleine Auflage hat, dann muß man natürlich etwas tun für sein Blatt, und ein wenig Sensation hilft da immer. Darin war die jüdische Journaille groß, wozu wir aber um Gotteswillen nicht Herrn Ohlekopf rechnen. Nur eines wollen wir feststellen: daß dieses Musikblatt sorgsam Aufführungen der

Juden Mendelssohn und Mahler registriert und bespricht. Dessen ungeachtet erdreistet sich dieses Musikblatt, in einer Anzeige sich selbst zu empfehlen mit der kühnen Behauptung, daß es in allen NS.-Kulturgemeinden „erfolgreiche Beachtung" fände. Zuerst wird der Künstler vor der NS.-Kulturgemeinde gewarnt, im selben Atemzug aber rühmt man sich der guten Beziehungen zu ihr und macht dem Künstler klar, daß er durch eine Anzeige in diesem Blatt Anschluß an die NS.-Kulturgemeinde — vor der man eben gewarnt hat — fände. Das geht uns zu weit. Hier hört unser Verständnis auf. Wir müssen es uns jedenfalls aber verbitten, daß ein kulturpolitisch so wankelmütiges Musikblatt sich als von uns geachtet anpreist.

Politische Musikerziehung

In Weimar fand eine Arbeitstagung von Musikerziehern Höherer und Volksschulen statt. Es war dies die erste im neuen Reich überhaupt. Sie zeigte, daß über die besonderen den Musikerziehern in der Schule gestellten Aufgaben hinaus die Musikerzieherschaft gewillt ist, die praktische Fragen der Musikerziehung in der Gegenwart, die zuerst in den politischen Jugendverbänden sich vorfinden, auch zu den ihren zu machen. Wir geben im folgenden im Zusammenhang die wichtigsten Gesichtspunkte der auf dieser Tagung gehaltenen Vorträge und Aussprachen wieder. Als Redner traten auf: Prof. Dr. F. Oberborbeck („Praktische Fragen der Musikerziehung der Gegenwart") und Prof. Dr. R. Münnich („Erziehung zum Musikverständnis"). Berichte der bisher geleisteten praktischen Arbeit gaben für die Höheren Schulen: B. Klein, Altenburg; für die Volksschulen: K. Rücker, Weimar.

Die Aufgabe der Schule erschöpft sich keineswegs in der Bildung und Schulung des Intellekts. Auf allen Lebensgebieten und zuerst in der Schule gibt der Zentralbegriff „Volk" die Wegrichtung an.

An die Stelle des „Lehrers" tritt heute der „Erzieher". An diesem Erziehungswerk der deutschen Schule hat die Musik wesentlichen Anteil; denn nicht mehr wird Musik getrieben um der Bereicherung der Einzelpersönlichkeit willen, sondern ihres wichtigen Anteiles wegen am Aufbruch neuer seelischer Kräfte in der Nation. Die politische Gegenwart schaut überall in die Arbeit der Schule hinein und vom Lied aus kann wieder in das politische Geschehen dieser Gegenwart gegangen werden.

Daß die nationalsozialistische Jugend auf ihren Märschen und an ihren Heimabenden viel singt, aber auch ziemlich laut und nicht immer schön, das weiß der Musikerzieher jeder Gattung. Deren Pflicht ist es nun, die inhaltlich und musikalisch wertvollen Lieder der Jugend zu pflegen. In der Volksschule hat das Kunstlied weniger Platz denn je. Gerade hier auch werden wir Zeit gewinnen, wenn den Musikerziehern der unheilvolle Streit um die Methode nicht mehr Selbstzweck ist wie bisher. Denn auf allen Gebieten ist heute eine abstrakte Didaktik überwunden,

wir stehen im Zeitalter der politischen Schule. Auch der Musikerzieher muß ein politischer Mensch sein. Denn nur dann kann er fühlen und verstehen, was im Herzen unseres Volkes arbeitet und sich erfüllt. Einem solchen Lehrergeschlecht verschlagen auch die Sorgen um Amtsbezeichnungen und Titel.

Wie sieht nun diese große Linie einer solchen völkischen Musikerziehung in der Praxis aus? Sind über die besonderen musikerzieherischen Fragen in der Schule, bei der Privatmusik und vor allem in den Jugendverbänden auch Anzeichen vorhanden, daß dieses Endziel völkischer Musikerziehung, das immer eine Zusammenfassung aller Kräfte voraussetzt, durch eine Verbindung zwischen den Einzelgebieten der Musikerziehung einheitlich ins Auge gefaßt wird? Ja, sind bereits praktische Erfolge solcher Zusammenarbeit festzustellen? Zunächst: ein Besuch in einem Lager der HJ. oder des BDM. lehrt, daß heute die Jugend den richtigen Weg zur Musik gefunden hat, zur Musik, die ihr gemäß ist. Hier sind alle Fragen der Methodik weggefallen. Daß naturgemäß die Musikerziehung in der Schule und in der Staatsjugend noch nicht gegenseitig ausgewogen ist, ist verständlich. Hier muß eine Brücke gefunden werden. Von dem, der die größere Lebenserfahrung besitzt, *muß verlangt werden, sich mit den Problemen einer musikerzieherischen Arbeit in den Jugendverbänden bekanntzumachen.* Das ist einmal durch einen persönlichen Besuch in den Lagern der Staatsjugend möglich, zudem durch eine Einsicht nicht nur in die Organe des NS.-Lehrerbundes, sondern auch in die der Jugendverbände selbst.

Die Jugend hat das Recht kraß zu sein. Das, was hier revolutioniert wird, muß dann auf eine klare Formel gebracht werden. Die heutige Situation ist noch ungeklärt. *Der Gefahr, daß an die Stelle des Parteiensystems der Gegensatz der Generationen tritt, gilt es zu steuern.*

Aus seiner Mittelstellung zwischen Schule und Jugend kann gerade der Musikerzieher eine Überbrückung der Gegensätze herleiten. Die Ehrfurcht vor den Werken der Väter und Großväter muß eines der Ziele sein. Jede Zeit sucht ihren Ausdruck in den Formen der Gegenwart. Auch unsere heutigen Volkslieder, die in einer ähnlichen Weise, wie beispielsweise der „Choral von Leuthen", in Zeiten politischer Bewegtheit entstanden und zur Zeit ihrer Entstehung bestimmt nicht schön gesungen wurden, diese Volkslieder unserer Zeit werden sich auch wandeln und Besitz werden.

Heute ist *das primäre Erlebnis des Singens das Bekenntnis. Also ist Musik heute kein Fach, sondern eine Frage des Unterrichtsprinzips.* Es gibt Schulen, in denen wenig Stunden viel erreichen, aber auch solche, in denen trotz vieler Stunden recht wenig erreicht wird. Gerade in den Volksschulen ist es möglich, die Musik mehr denn je in den großen Zusammenhang des Unterrichtes einzubauen; denn in allen Stunden gibt es einmal Gelegenheit, ein Lied zu singen. Um sein Ziel zu erreichen, muß der Musikerzieher nicht zuletzt seine Schüler kennen. Er muß wissen, wer von ihnen bereits eine Beziehung von sich aus zur Musik hat. Im *Vordergrund steht die Aufgabe, die Musik in die Totalität der Gesamterziehung einzubauen.*

zu der Möglichkeit, der Musik ein universales Gefühl der Jugend zu geben, tritt das Hinführen der Musik zur Einsamkeit. Der Typ des Schülers, der musisch begabt ist und in der Einsamkeit die Erfüllung seiner Sehnsucht sucht, kommt heute oft zu kurz. Immer wird in einer politisch stark bewegten Zeit solcher faustischer Drang am Rande marschieren. Diesem Außenstehenden den Weg zur Gemeinschaft zu ermöglichen, muß ebenfalls eine Aufgabe der Musikerziehung sein. Jeder, der seine Meinung schnell in die Münze der Zeit umzuformen versteht, der wird seine Erfüllung darin sehen, möglichst bei allen Radio-Sendungen zu erscheinen. Dem anderen, der aus sich heraus allein zu sein versucht, dem muß der Weg zur Allgemeinheit gezeigt werden. So wird auch er in Beziehung gestellt zur Gemeinschaft.

Zur Frage der zeitgenössischen Musik in der Schule ist zu sagen, daß der Musikerzieher wieder dahin kommen muß, selbst für seine Schule eine anständige Gebrauchsmusik zu schreiben, wie es früher zur Zeit Bachs jeder Organist für seine Zwecke getan hat. Hier gilt jedoch nicht der Ehrgeiz des verkannten Komponisten, sondern allein gute Arbeit für den Tag zu leisten. Auf solcher breiten Grundlage einer zeitgenössischen Gebrauchsmusik, die auch in der Schule, ebenso wie schon heute in den Jugendverbänden, gepflegt werden muß, erwächst auch eine wahrhaft neue Kunstschöpfung. Der praktischen Musikerziehung an der heutigen politischen Schule haftet nicht mehr die Überschätzung der Methode an, nicht mehr das Verfahren, „alle alles lehren zu können", steht im Vordergrund. Das Ziel ist, zum singenden, musizierenden Volk zu kommen. Das sogenannte „Schullied", das man nur in der Schule sang und dann im Leben nie wieder, hat der gewaltige Ausbruch musikalischen Volkswillens, das Lied von der Straße, begraben. Das ganz überraschende Neuerstehen von Liedern, die die Singelust der marschierenden Parteigliederungen und der von ihnen erweckten Volksmassen beweisen, offenbart einen ursprünglichen Musikwillen, wie ihn gerade der Schulmusikerzieher immer gewünscht hatte. So gilt für die Musikerziehung in der Schule die Forderung, sich dienend in diesen neuen Willen zur Musik einzugliedern und ihn so zu leiten, daß er immer sicherer und reiner werde.

Leicht ergibt sich aus solcher Grundhaltung der Weg zur Praxis. In der neuen Schulgemeinde, einem Abbild der großen Volksgemeinschaft, wird die Feier und das Fest wieder, wie im Volksleben auch, als Höhepunkte im Jahresablauf eine natürliche Rolle einnehmen. Hier muß die Musik wieder ihre ursprüngliche Aufgabe erfüllen, seelische Kräfte der Gemeinschaft zu wecken. Überall sind bereits Versuche für Neugestaltung der Feste in der Schule zu erkennen. In den letzten Jahren haben verschiedentlich Schulchöre und Schulorchester Versammlungen und Veranstaltungen des NSLB., der NS.-Frauenschaft, sowie der NSV. und des VDA. durch entsprechende Liedergaben und Musikstücke ausgeschmückt. Vereinzelt auch gaben Schüler zum Besten des WHW. Konzerte, teils auch unter Mitwirkung sämtlicher Schulchöre einer Stadt.

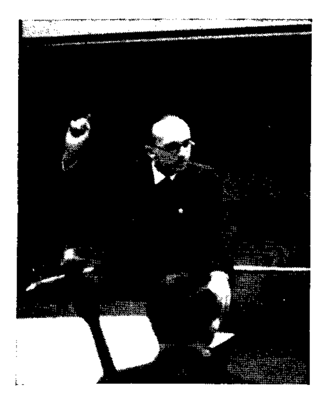
An dieser Stelle ist es notwendig, der Ansicht, der Schulchor sei nicht mehr nötig, da das einstimmige Lied das Lied der Zeit sei und der Chor als

„Auslese" dem Gedanken der Gemeinschaft widerspreche, einiges entgegenzuhalten. Die Tatsache des Auserlesenseins berechtigt nicht zu hochmütigem Stolz, sondern sie verpflichtet vielmehr nur zu größerem Dienst. So gilt es heute ganz bewußt beim chorischen Singen zu scheiden zwischen künstlerischer Darbietung und Bekenntnis. Ist das Lied Bekenntnis, dann ist es einstimmig, wird auch im Wechsel mit dem Chor, der dann besondere Dinge zu sagen hat, vorgetragen. Handelt es sich um eine künstlerische Darbietung des Chors, dann müssen es immer besonders begabte und musikalische Schüler sein, die hier mitwirken. Denn nur eine mustergültige Darbietung kann der zuhörenden Gemeinschaft eine seelische Bereicherung sein. Es widerspricht keineswegs der Forderung nach Gemeinschaft, wenn die jeweils Besten den anderen mit ihrem besonderen Können eine solche Feierstunde bereiten.

Das, was für den Chor gilt, muß auch für das Orchester einer Schule gelten. Das Volksmusikinstrument ist melodisch und harmonisch. Sein Einbau in das Orchester einer Schule würde ein Erarbeiten der deutschen Musikschätze der Vergangenheit erschweren. Doch sind Volksinstrumente wirksam im Klassenunterricht, um eine Singstunde zu beleben.

Es sind neue Aufgaben, die Chor und Orchester gestellt sind. Sie machen auch eine Neugestaltung des Unterrichts notwendig, neue Lehrbücher und neue Liedersammlungen sind entstanden. Aber auch hier dürfen wir nicht in den Fehler verfallen, das Neue um jeden Preis zu übernehmen und das Alte, weil es alt ist, zu vernachlässigen. Unsere Zeit ist noch zu lebendig, bringt zu viel Verschiedengeartetes, um heute bereits abschließend sagen zu können, welche Lieder auch in der Zukunft bestehen werden. So hat man bisher meist von neuen Liedersammlungen abgesehen, ergänzt die schon bestehenden durch die Liederblätter der HJ., durch die Sammlung „Blut und Ehre", durch Lieder des JV. und BDM. So ist es heute dringlichste Aufgabe, immer wieder Umschau zu halten nach neuen, brauchbarem Liedgut. Doch enthalten schon viele Liedsammlungen der alten Zeit manche Lieder — so Standes- und Handwerkerlieder —, die durchaus in die musikerzieherische Arbeit unserer politischen Schule hineingehören. Das Kampflied unserer Zeit gilt es selbst zu finden, auch das Lied des Auslandsdeutschtums muß jeder einzelne für die Schule suchen. Daß wir heute noch nicht eine gute, brauchbare Liedersammlung der Zeit in die Schularbeit einbauen können, davon überzeugt uns ein Blick in manche Neuausgabe. Ein Liederbuch kann heute überhaupt noch nicht Schritt halten.

Das Verhältnis zwischen Schule und HJ. ist auf musikalischem Gebiet meist sehr gut. Schüler tauschen ihre Gedanken mit dem Musiklehrer aus, sie freuen sich über Teilnahme und Urteil. Die Schule hingegen pflegt das nationale Liedgut, fördert und erweitert es. Die HJ. selbst nimmt geschlossen an Festgestaltungen Anteil, ja in manchen Orten ist der Schulmusiker gleichzeitig Leiter der Spiel- und Singschar der HJ. Doch muß auch eine amtliche Verbindung zwischen Schulmusikerschaft und HJ. hergestellt



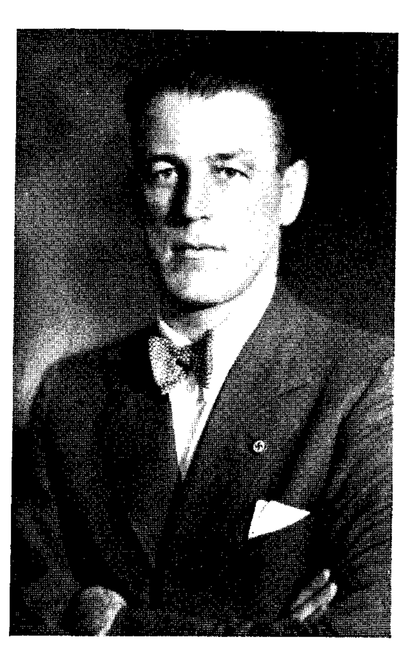
Wolfgang Brückner
Königsberg i. Pr.



Werner Richter-Reichhelm
Deutscher Kurzwellensender



Paul Belker
Frankfurt a. M.



G. Tillmann, Mannheim

Philipp Wüst, Mannheim-Breslau



Hans Weisbach, Leipzig



Otto Frickhoeffer, Berlin



Hans Rosbaud, Frankfurt a. M.

Aufnahmen von Kurt Herbst, Berlin



Privataufnahme

Georg C. Winkler, Gera



Ludwig Karl Mayer, Königsberg i. Pr. Hans A. Winter, München

Aufnahmen von Kurt Herbst, Berlin

werden; denn es geht nicht an, daß im neuen Reiche ein Gegeneinander besteht, daß man sogar die Schulmusik überhaupt über Bord werfen will, falls die Staatsjugend selbst die musikalische Erziehung zu übernehmen hat. Die HJ. kann ihre Musik sehr gründlich betreiben, sie kann jedoch neben ihren anderen besonderen Aufgaben die musikalische Ausbildung, wie sie die Schule fordern muß, allein nicht übernehmen; denn die Schule kann, um den Schüler zum ganzen Menschen zu erziehen, Körper, Geist und Seele auszubilden, zur Bildung der Seele der musikalischen Erziehung nicht entbehren.

Hans Kutz



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Im Auditorium maximum der Universität München sprach der Leiter der Musikabteilung in der Amtsleitung, Hauptschriftleiter des amtlichen Organs der NS.-Kulturgemeinde „Die Musik" F. W. Herzog, über „Der Jude in der Musik". Herzog zeigte die entscheidenden Gegensätze nationaler und internationaler Musik an dem Beispiel des volksverbundenen und entwurzelten Menschen auf. Aus der lebendigen Einheit des Volkes erwächst Kultur als etwas Organisches. Wird ihr der rassenmäßig bedingte Boden entzogen, so stirbt sie ab. Ein typisches Beispiel in der Geschichte der Musik stellt die national-jüdische Musik dar. So lange diese noch verwurzelt in Stammestum und Kultraum der Synagoge lebendig war, war sie arteigen. Mit dem Augenblick aber, da das Judentum diese Bindungen verlor und sich Ausdrucksmittel seiner Gastvölker aneignete, begann auch die zersetzende Wirkung nicht nur in der Sphäre der eigenen Musik, sondern auch in jener der anderen Völker. Richard Wagner hat sich in seiner bedeutsamen Schrift über das Judentum in der Musik grundsätzlich mit den Gefahren des Einbruchs jüdischer Elemente befaßt. Das jüdisch-materialistische Denken führte zu einer furchtbaren Zerstörung nordisch-germanischen Musikempfindens. Die Reihe jüdischer Komponisten, Textdichter, Dirigenten, Instrumentalisten, Sänger, Verleger, Musikforscher und Musikerzieher zeigt in erschreckender Deutlichkeit, wie sich artfremde Elemente in den letzten 16 Jahren im deutschen Musikleben breitmachten. Durch die beglückende und befreiende Tat unseres Führers Adolf Hitler ist das deutsche Musikleben von diesen zersetzenden Krankheitserscheinungen wieder befreit und damit auch das Ethos der deutschen Musik freigelegt worden.

Die NS.-Kulturgemeinde Mannheim hatte im neuen Jahr ihre erste Veranstaltung im Rosengarten. Mit Weber begann der Abend. Das Pfalzorchester unter Leitung von Professor Ernst Böhe spielte die Freischütz-Ouvertüre. Anschließend sang Erna Schlüter die Ozeanarie aus „Oberon". Die zweite Solistin des Abends, Senta Bergmann, eine junge Frankfurter Geigerin, brachte das g-moll-Konzert von Max Bruch zu Gehör. Zum Schluß erklang Beethovens c-moll-Sinfonie.

Der Ortsverband Ulm der NS.-Kulturgemeinde veranstaltete ein Konzert mit der Liedertafel Ulm unter Fritz Hayns Leitung. Das Programm brachte Madrigale und Volkslieder aus der Blütezeit des a-cappella-Gesanges.

Im Konzertleben der Stadt Heilbronn standen die von der NS.-Kulturgemeinde veranstalteten Abende obenan. Ein Sinfoniekonzert brachte Werke von Mozart und Haydn, ein Sonatenabend machte bekannt mit Prof. Wilhelm Stroß.

Der Kunstring Folkwang der NS.-Kulturgemeinde Essen brachte eine Darbietung unter dem Titel „Reifrock und Perücke". Es erklangen zuerst die drei Sätze einer Sonate von Wilhelm de Fesch, von Ottmar Gerster, Ernst Kaller und Alfred Hülsmann vorgetragen. Von Johann Ernst Bach sang Liesel Plaß zwei Oden. Im zweiten Teil sah man von Trude Pohl einstudierte Tänze, die am Cembalo und mit der Blockflöte begleitet wurden, von Ernst und Hanni Kaller.

In Stade brachte die NS.-Kulturgemeinde als letzte Veranstaltung dieses Winters im Konzertring ein Orchesterkonzert des Gausinfonieorchesters unter Leitung von Josef Hager-Hajdu.

In Westerland auf Sylt war bei der NS.-Kulturgemeinde die Wanderkantorei aus Rostock zu Gast.

Die Wuppertaler Singschule ist in ihrer jetzigen Form eine Schöpfung und Eigentum der NS.-Kulturgemeinde und untersteht dem Kreisobmann. Das erste Konzert war außerordentlich stark besucht. Zahlreiche Volkslieder erklangen und den Abschluß bildeten Lieder unserer Zeit. Ein besonderes Ereignis bildete das Auftreten Edwin Fischers mit seinem Kammerorchester im Konzertring der NS.-Kulturgemeinde. Es kamen zur Aufführung Mozarts Klavierkonzert in c-moll, Beethovens Klavierkonzert in C-dur, ferner die D-dur-Sinfonie von Mozart und die B-dur-Fuge für Streichorchester von Beethoven in der Bearbeitung von Felix Weingartner.

Der Konzertring der NS.-Kulturgemeinde Kiel veranstaltete einen Konzertabend unter Mitwirkung der Plöner Chöre und des Collegium musicum der Nationalpolitischen Anstalt.

Der Ortsverband Königsberg der NS.-Kulturgemeinde führte einen Beethoven-Abend durch. Professor Joachim Ansorge spielte die beiden As-dur-Sonaten, Op. 26 und 110. Mit hervorragenden stimmlichen Mitteln sang Rita Weise den Liederkreis „An die ferne Geliebte", von Herbert Guthan am Flügel begleitet.

Musikchronik des deutschen Rundfunks

Meisterkonzerte

Beim elften sowie zwölften Meisterkonzert wurden die Werke zweier Komponisten zu einem Programm zusammengestellt. So hörten wir im elften Konzert Kompositionen von Hans Bullerian und Kurt Thomas, die in beiden Fällen keinen einheitlichen Eindruck hinterlassen konnten. Das beste Werk war hiervon das bereits

bekannte Cellokonzert Op. 41 von Bullerian, der sich damit auf der Linie des Romantisch-Modernen bewegt und, wie er es einmal selbst formulierte, deutsche mit russischer Schule verbindet. Gegenüber dieser im Cellokonzert erreichten einheitlichen Klanggestaltung läßt sich Bullerian bei seinem neuen Werk, der Passacaglia und Fuge für großes Orchester Op. 78, anscheinend durch die ältere Fugenform dazu bewegen, auf zwei verschiedene Vorbilder zurückzugreifen. Er betont nämlich im Gegensatz zu dem eben erwähnten Cellokonzert hier sehr stark die klassisch-tonalen Funktionsformen, wie sie der älteren Fugenform zu eigen sind, und lockert dann diese Funktionsformen wieder durch chromatische Modulationen auf, ohne aber hierbei den für diese Auflockerung so charakteristischen Klangstil eines Max Reger überzeugend zu erreichen. — Weit problematischer waren danach die Kompositionen von Kurt Thomas. Während die „Vier Lieder nach Geschichten des jungen Nietzsche für Tenorsolo und Orchester, Op. 9" sich sehr stark einer archaistisch-modernisierten Kirchentonalität hingeben, sind die Satzteile der „Serenade für Orchester Op. 10" im eigentlich zeitgenössischen Sinne etwas frischer, aber dafür leider noch uneinheitlicher gehalten. Sie sind desgleichen in ihrer Erfindung — vielleicht bewußt im Hinblick auf die gewählte Serenadenform — äußerst kurzatmig und ermüden mitunter durch eine kanonische Stimmenüberschachtelung, ohne jedoch mit dem erreichten Zusammenklang einen organischen, das heißt: einen in sich gestützten und aus sich heraus entwickelten Klangeindruck zu hinterlassen.

Bei den Komponisten des zwölften Meisterkonzertes könnte man vielleicht auch von kirchentonalen Stilmomenten sprechen, ohne aber hiermit einen Vorwurf zu verbinden. Denn bei diesem Konzert bekannten sich Karl Höller und Julius Weismann zu Klangformen, die eine ausdrucksvolle Härte besitzen und deshalb in ihrer musikalisch-funktionalen Bedeutung einige Parallelen mit der früheren Kirchentonalität aufweisen. Beide Komponisten zeigen dabei eine stilistisch selbständige und voneinander unabhängige Musikeinstellung. Man könnte vielleicht der „sinfonischen Fantasie über ein Thema von Frescobaldi" Op. 20 von Karl Höller Parallelen mit Hindemiths „Mathis der Maler" nachweisen: So etwa in der cantus-firmus-artigen Verwendung alter Motive, deren kirchentonale Harmonik von beiden Komponisten frei umspielt wird, ferner bei der melodischen Ausspinnung der Motive und Themen, deren musikalische Spannkraft durch harmonisch nicht immer organische, aber stets wirkungsvolle Akkordballungen unterstrichen und verstärkt wird, weiter bei der Gestaltung der ausgezeichneten Schlußkadenz, die Höller gegenüber dem 3. Satz vom Mathis, dem Maler noch verbreitert u. a. mehr. (Wenn wir übrigens einen so unmittelbaren Werkvergleich vornehmen, so kommt es uns hauptsächlich auf eine klare Zeichnung charakteristischer Merkmale durch bereits bekannte Werkbeispiele an. Darüber hinaus zeigen solche Parallelen, in welcher Richtung bestimmte zeitgenössische Stilmomente festzustellen sind, ohne damit jedoch den persönlichen Charakter der einzelnen Komposition für die andere zu verallgemeinern.) — Die darauffolgende „sinfonia brevis" von Julius Weismann zeigt mit vornehmer Haltung, wie ein romantischer Orchesterklang nicht äußerlich in die Gegenwart verpflanzt, sondern aus der Gegenwart heraus umgestaltet ist. Da, wo sonst selten romantische Musikwendungen und Musikformen ohne Anlehnung

an musikalisch bereits erfüllte Opern- und sinfonische Programmstützpunkte auskommen, setzt Weismann erfreulicherweise mit neugestalteten Funktionsverbindungen ein, die den ihm eigenen romantischen Klang im zeitgenössischen Sinne erhärten und somit überzeugend verselbständigen.
Mit diesem zwölften Meisterkonzert fand übrigens die Meisterkonzertreihe 1935/36 einen sehr guten Abschluß. Wir wollen auch diesmal die Erwartung aussprechen, daß der deutsche Rundfunk diese bereits traditionelle und doch stets lebendige Form der Meisterkonzerte auch im Winterhalbjahr 1936/37 fortführen möchte, und mit dieser Erwartung zugleich wieder eine dankbare Anerkennung für die vermittelten Anregungen verknüpfen.

Funkmusikalischer Programmquerschnitt

Wir müssen diesmal bei den Programmwochen 9/11 (vom 23. Februar bis 21. März) von dem eigentlichen Programmquerschnitt absehen. Zunächst beschäftigte sich der Rundfunk in dieser Zeit lebhaft mit grundsätzlichen Fragen, die nicht ohne Einfluß auf die Programmgestaltung blieben, beziehungsweise bleiben werden und zunächst einmal gewisse Umstellungen brachten. Wir denken dabei zuerst an die neuen Hinweise des Reichssendeleiters, der den Unterhaltungscharakter des Rundfunks noch einmal besonders betonte. Dann ist der Schallplattenstreit, soweit er die Musikplatten betraf, abermals zugunsten des Rundfunks entschieden worden, so daß sich jetzt die Programmgestaltung wieder durch eine größere Plattenverwendung entlasten kann. Weiter spielte auch mehrfach der Tanzkapellenwettbewerb, den wir im nächsten Abschnitt ausführlich besprechen, in das Funkprogramm hinein. Endlich benutzten wir dann diese Zeit dazu, unsere persönliche Fühlungnahme mit den einzelnen Reichssendern abschließend durchzuführen, um so zukünftig eine noch zusammenhängendere Beurteilung der funkischen Gesamtleistungen gerade in diesem Abschnitt vornehmen zu können.
Was nun die eben erwähnte Erklärung des Reichssendeleiters über das Verhältnis von Rundfunk und Unterhaltung angeht, so glauben wir ohne weiteres sagen zu dürfen, daß sich die Gedanken dieser Erklärung vielfach mit dem letzten Abschnitt unserer Märzchronik decken. Wir sehen weiterhin in dieser Erklärung keine beschneidende Verordnung, sondern vielmehr ein grundsätzliches Bekenntnis, um dem freien Spiel der funkmusikalischen Programmgestaltung eine weitere einheitliche Richtung und Ordnung zu verleihen. Denn es handelt sich hierbei in erster Linie um eine klare und charakteristische Unterscheidung zwischen Unterhaltungsmusik und Kunstmusik, deren Programmverteilung durch ein natürliches Verhältnis von musikalischen Werkangeboten und funkmusikalischer Programmnachfrage noch zielbewußter geordnet werden soll. Liegen also danach die Hauptaufgaben bei der funkischen Unterhaltung, so wird es dann dem Fingerspitzengefühl eines jeden Programmbearbeiters überlassen sein, die zukunftstragenden Forderungen der Musikentwicklung an sich in einer wenn auch im Programmausmaß zurückhaltenden, so doch dem inneren Werte ansprechenden und zugleich klaren Form mitzuberücksichtigen.

Von dieser Seite aus gewinnt auch die Wiederbenutzung der Musikschallplatten (Industrieplatten) eine erhöhte Bedeutung. Es handelt sich dabei nicht mehr um eine bestimmte Stellungnahme für oder gegen die Schallplattenverwendung im Rundfunk, die das so umfangreiche Funkprogramm gar nicht kategorisch, sondern nur von Fall zu Fall entscheiden kann. Wichtig hierbei ist zuerst eine bestimmte Einteilung in Musikaufgaben, die unmittelbar nur von der Musikerschaft ausgeführt werden können, und in solche Programmaufgaben, die dann von der Schallplatte übernommen werden können, wenn die Musiker selbst von den zuerst genannten Aufgaben vollauf in Anspruch genommen sind. Zumeist handelt es sich bei diesen um Manuskriptsendungen von Unterhaltungs- und Kunstmusik, mit denen das Funkprogramm seine eigentliche Bindung mit der zeitgenössischen Musikpflege haben wird. Gerade weil diese Sendungen einen verhältnismäßig kleineren Platz gegenüber der mehr bekannteren Unterhaltungsliteratur einnehmen werden, gilt es dann um so mehr, die im Programm verteilten zeitgenössischen Werke zum Anlaß einer besonders guten und überzeugenden Darstellung zu machen. Wenn also die Schallplatte nicht wie früher als helfende Programmidee, sondern als Helfer einer (selbständigen) Programmidee angesehen und benutzt wird, so müßte diese neugeforderte Scheidung in Unterhaltungs- und Kunstmusik sowie die neuzugelassene Gegenüberstellung von unmittelbarer Musikerzeugung durch Künstlerhand und mechanischer Musikerzeugung als gestaltenden Kräften dieser Unterhaltungs- und Kunstmusik in den Händen guter Abteilungsleiter zu einer wesentlichen Programmbereicherung führen.

Die Lehren aus dem Tanzkapellenwettbewerb

Das, was grundsätzlich zum Tanzkapellenwettbewerb der Reichssendeleitung zu sagen ist oder vielmehr zu sagen war, wurde bereits in unserer Stellungnahme „Zur neuen Tanzmusikentwicklung im Rundfunk" vom Dezember 1935 ausführlich dargelegt. Die Veranstalter sind aber andere Wege gegangen und zwangsläufig zu einem Ergebnis gekommen, das zwar der eingeschlagenen Wegrichtung, aber nicht der angestrebten Zielsetzung entspricht. Diese Feststellung ist dabei nicht unerheblich, und zwar schon im Hinblick auf die mannigfachen Aufwendungen, die der Wettbewerb verursacht hat.

Von diesen Aufwendungen läßt sich natürlich sagen, daß die verfolgte Zielsetzung jeden planvollen Kräfteaufwand im voraus rechtfertigt. Eine solche Rechtfertigung würde sich aber ganz und gar auf das Verbindungswort „planvoll" stützen müssen, also auf die Methodik der eigentlichen Zielstrebigkeit. Diese Möglichkeit einer planvollen Methodik haben wir aber bei der falschen Fragestellung nach der besten unbekannten Tanzkapelle, soweit diese Frage doch der Schaffung einer neuen deutschen Tanzmusik gewidmet sein sollte, schon in unserer oben erwähnten Stellungnahme verneint. Und es dürfte wohl ursprünglich nicht die Absicht des Veranstalters gewesen sein, so, wie es gekommen ist, diese Verneinung auf Umwegen selbst zu begründen.

Die Sachlage ist dabei die oder, genauer gesagt, n o ch die, daß unser gesamter Tanzmusikstil in einem Schematismus festgefahren ist, an dem die Improvisationstechnik

der bisherigen tanzmusikalischen Aufführungspraxis nicht schuldlos war und bleiben wird, solange man die Musik nicht zur Verlebendigung des Tanzens ansieht, sondern vielmehr zur Darstellung höchst merkwürdiger und einseitiger Tanzstimmungen. Es ist bekannt, daß diese Tanzstimmungen ihren festgelegten Klangausdruck in einem zusammengeballten Ablauf von Dominantseptakkorden und farbsinnlichen chromatischen Sequenzrückungen besitzen und durch textlich-melodische Formeln geringfügig von Opus zu Opus verändert werden.

Der Reichssendeleiter hat nun mehrfach das Funkprogramm zur Reform dieses Tanzmusikstils zur Verfügung gestellt, was selbst dort anerkannt werden muß, wo nun die musikalischen Vorgänge, die durch die Initiative des Reichssendeleiters in die Wege geleitet worden sind, zu einer kritischen Stellungnahme und teilweisen Ablehnung drängen.

Man glaubte nämlich die Lösung so zu finden oder einleiten zu können, daß man einen Wettbewerb um den Titel einer besten, zweit- und drittbesten (unbekannten) Tanzkapelle veranstaltete. Jedoch wurde dabei die musikalische Grundvoraussetzung übersehen, daß die beste Tanzkapelle ohne die beste oder zumindestens gute und brauchbare Tanzkomposition verhältnismäßig wirkungslos bleibt.

Man legte nun den einzelnen Tanzkapellen je zwei (vorher) ausgeloste Pflichtnummern (Tanzschlager) vor und knüpfte anscheinend die Erwartung daran, die Kapellen müßten hierbei einen neuen Beitrag zur formalen und (oder) instrumentationstechnischen Entwicklung liefern. Wir folgern dies aus einer jetzigen Pressemitteilung, die besagt, daß es den Kapellen nicht gelungen sei, eine neue, zukunftstragende Vortragsform zu finden. Hieraus geht hervor, daß den betreffenden Kapellen nicht zwei Tanzstücke zum Komponieren, sondern nur zur Wiedergabe oder Interpretation aufgegeben waren. Diese Stücke waren also bereits fertig komponiert und damit in jeder Weise musikalisch festgelegt. Soweit man also von der bisherigen Jazzentstehung absieht (und absehen muß, weil sie ja bekämpft werden soll), wo nämlich der eine die Melodie „erfindet", der andere die Harmonie und ein dritter die Instrumentation, ist jedes Musikstück und somit auch jede Tanzmusikkomposition ein abgeschlossenes und bestimmtes Ganzes, das nur noch richtig, also so, wie es notiert ist, abgespielt zu werden braucht. Wenn es also den Kapellen nicht gelang, eine neue Vortragsform zu finden, so müßten sie eben falsch gespielt haben oder, was den Schwerpunkt unserer kritischen Stellungnahme ausmacht, nicht die entsprechenden Notenvorlagen mit der neuen Vortragsform gehabt haben. Wir kommen also immer wieder auf die Frage nach der besten Tanzkomposition zurück, bei der die Frage nach der besten Tanzkapelle zunächst eine untergeordnete Rolle einnimmt (keineswegs aber umgekehrt!).

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat nun nach den Worten der Funkzeitschrift „Der deutsche Sender" (Nr. 12, 7. Jahrgang) im Hinblick auf das Endausscheidungsspiel dieses Tanzkapellenwettbewerbes erklärt: „. . . wenn ich hier das monotone Gehämmer von taktschlagender Pauke und Trommel höre, wird mir schlecht. Unsere neue Tanzmusik soll und darf auch Synkopen und Saxophone haben, aber vornehm,

harmonisch und deutsch muß sie sein. Ich gebe zu, daß es schwer ist, dieses Ideal zu erfüllen." Wir freuen uns an sich sehr über diese Offenheit, und zwar insofern, als sie ein beweiskräftiges Beispiel dafür ist, daß man zur offenen, produktiven Fachkritik geradezu verpflichtet ist, solange man damit die Ein- und Unterordnung unter den nationalsozialistischen einheitlichen Kulturwillen beweisen kann.
Aber, so fragen wir, kommt diese Offenheit in diesem Fall nicht etwas spät? War, wenn der Führer der Musik nicht verpflichtet, diese Bedenken da schon offen vorzutragen, wo man dieses „schwer zu erfüllende Ideal" von einem Tanzkapellenwettstreit erfüllt wissen wollte, da, wo man also bereits in den ersten Anfängen die Frage nach der besten Tanzkapelle mit der Frage nach der besten Tanzkomposition verwechselte?
So gilt unsere Kritik also gar nicht so sehr dem Rundfunk als solchen, der ja selbst in einer Pressemitteilung das wirkliche Schlußergebnis vorlegen läßt: „Hierzu bedarf es noch weiterer ernsten Arbeit aller berufenen Musiker und nicht zuletzt (d. h. in unserer Sprache vom Dezember 1935: z u a l l e r a l l e r e r s t !) der Komponisten, die durch gute deutsche Tanzkompositionen erst die Voraussetzungen für die Erneuerungen unserer Tanzmusikpflege schaffen müssen." Wir nehmen es aber allen Musikern, mögen sie unmittelbar oder nur mittelbar mit ihren Einflußmöglichkeiten mitgewirkt haben, um so mehr übel, daß sie den Rundfunk vor diesem komplizierten Erkenntnisumweg nicht ferngehalten haben und dieses „schwer zu erfüllende Ideal" noch mit einer falschen Methodik weiter erschwert haben. Denn unsere Musikpflege und die eigentlichen Musikaufgaben, mit denen wir als Zeichen gesunder Kulturverhältnisse wieder gleichsam Devisenwerte schaffen wollen, können derartige vergebliche Aufwendungen nicht vertragen, — eine Erkenntnis, die der Musiker vertreten muß und der sich jeder anzuschließen hat, der die Musik in sein Tätigkeitsbereich zieht.
Diese grundsätzliche Wertung bedarf keiner weiteren Hinweise, und so möchten wir nur noch die Ausführung des Wettbewerbes streifen, der aus der Öffentlichkeit heraus bereits der Vorwurf einer auffälligen Unausgeglichenheit gemacht wurde:
wir einmal in der pars pro toto-Form die musikalischen Belange so symbolisieren dürfen, Es war nämlich schon für den Musikfachmann außerordentlich schwer, sich auf die Besonderheiten der verschiedenen Tanzkapellen zu konzentrieren (zumal sich gerade hier die Verwechslung von Tanzmusik und Tanzkapelle erschwerend auswirkte). Statt nun die Pausen dazu zu benutzen, den breiteren und zum Schiedsrichter berufenen Hörerkreis einmal auf die Besonderheiten und die Beurteilungsmöglichkeiten der tanzmusikalischen Gesichtspunkte hinzuweisen, wurden diese Pausen durch weitere Unterhaltungs- und tanzmusikalische Einlagen ausgefüllt und somit in beinahe bunter Reihenfolge Wesentliches und (für die Beurteilung des Tanzkapellenwettbewerbes) Unwesentliches vermischt. Hinzu kam noch, daß der mannigfache und verschiedenstarke Beifall, der von den tanzenden Besuchern des Marmorsaales gestiftet wurde, am Lautsprecher nicht immer „objektiv-beeinflussend" wirkte. Da wir dieses Ausscheidungsspiel nur am Lautsprecher verfolgt haben, soll sich hierzu nochmals die oben erwähnte Kritik des „Deutschen Senders" äußern: „Im Rundfunk ist der Jazz abgeschafft, im Tanzsaal noch längst nicht. Die ‚unbekannten' Kapellen aber kamen aus Tanzsälen und sind

demzufolge — sie sollen das nicht als Vorwurf auffassen — verjazzt. Das Publikum kann sich nicht zu rasch umstellen, wie der Jazz aus den Sendesälen verwiesen wurde; es ist zum großen Teil — und soll das als Vorwurf auffassen — verjazzt. Demzufolge gefallen ihm die Kapellen, die ihm Jazz vorspielen. Wir erlebten am Freitag im Marmorsaal, daß es sich blenden ließ und durch frenetischen Beifall auch die Hörer am Lautsprecher bluffte!"

Was uns nun noch abschließend interessieren würde, wären die Beurteilungsmaßstäbe, nach denen der Kapelle Willy Burkhart der erste, der Kapelle Walter Raatzke der zweite und der Kapelle Fritz Weber der dritte Preis zugesprochen wurde. Was die Kapelle Burkart dabei für den ersten Preis charakterisieren könnte, wäre vielleicht der Umstand, daß sie sich mit der Eigengesetzlichkeit der bisherigen Instrumentationsformen wenig befreunden konnte und diese, falls man hier überhaupt von einer bewußten Haltung sprechen kann, durch eine bevorzugte gruppendynamische Verwendung der Streicher etwas in Wanken brachte. Diesen Vorzug hatte aber beispielsweise auch die Kapelle Erwin Steinbach und war darüber hinaus sogar im Aufbau des eigentlichen Tanzmusikklanges viel einheitlicher und selbständiger (soweit wir dem Vortrag der zwei Pflichttänze die größere Bewertung zugestehen können).

Ziehen wir nun die Lehren aus diesem Tanzkapellenwettbewerb, so laufen diese letzthin auf die Grundtendenz hinaus, daß der Rundfunk in sehr bereitwilliger Form sein Interesse für die verschiedensten Kultur- und Kunstzweige wie hier für die Musik bekundet. Jedoch kommt es nicht nur, was wir im Hinblick auf die Musikfragen aussprechen wollen, auf das Interesse, sondern zugleich auf die Richtigkeit des gezeigten Interesses an. Für die Richtigkeit des jeweiligen Interesses ist nicht der Rundfunk als funkische Organisation, sondern in erster Linie das in Frage kommende Fachgebiet verantwortlich, also hier die Hauptträger des Musikgedankens. Überwiegt dabei die Richtigkeit, also der fachliche Gehalt und überschätzt so in diesem Fall die Grundlagen der funkischen Interessenverbreitung, dann kommt es beispielsweise zu einer fachlichen Einseitigkeit, auf die sich zweifellos der jetzt erfolgte Hinweis des Reichssendeleiters auf das Funkprogramm als die vom Volksganzen bevorzugte Form der Unterhaltung bezogen hat.

Tritt aber die Richtigkeit des Interesses gegenüber der Interessenverbreitung zurück, dann zeigt beispielsweise der Tanzkapellenwettbewerb, daß ein bestimmtes Thema wohl die Aktivität des Hörerkreises von neuem verstärken kann, ohne aber die fachliche, also hier die musikalische Lage im besonderen zu berühren.

Erst aus der sinnvollen Angleichung zwischen beiden ergibt sich die kulturelle Zweckmäßigkeit einer Programmhaltung und Programmgestaltung. Erst in diesem Ausgleich spiegelt sich letztlich die Problemgeltung betreffs der Einheit vom Wirklichen und vom Ideellen, von der realen und von der idealen Welt: Daß nämlich das aufnehmende Publikum, also hier für den Funk der Funkhörerkreis in seiner Freizeit dasjenige zur seelischen Bereicherung sowie Auflockerung entgegennimmt, was der Kunst- und Musikschaffende „wirklich", d. h. mit bewußtem und tragfähigem Eifer geschaffen hat. Denn nicht das Kunstwerk, seine Entstehung und die organisierte Kunstpflege sind frei und ungebunden, sondern allein das Erlebnis um dieses Kunstwerk. Kurt Herbst

Das Musikleben der Gegenwart

Oper

Berlin: Die Staatsoper Unter den Linden wartete mit einer Neu-Einstudierung von Verdis „Rigoletto" auf. Verantwortlich für den szenischen Teil war Josef Gielen als Spielleiter und Leo Pasetti als Bühnenbildner. Sie haben ihre Aufgabe folgenschwer verkannt, denn in dem Bestreben, die Tragik der Bühnenvorgänge zu steigern, beraubten sie diese Oper ihrer Ursprünglichkeit. Verdis „Rigoletto" ist eine naive Musikoper, die starke Leidenschaften herausstellt, und die ihre besten Wirkungen aus möglichst vollkommenen Gesangsstimmen holt. Hier unternimmt man den vergeblichen Versuch, das in seinen Grundlinien denkbar einfache Libretto auf Shakespeare-Tragik umzubiegen. Die Bühne wird in ein ständiges Halbdunkel getaucht, und selbst in der Festszene zu Anfang beschwört man durch die Anlage des Bühnenbildes sofort eine Stimmung herauf, die besser zu „Macbeth" als in diesen Rahmen passen würde. Ein dramaturgischer Mißgriff ist das Kostüm Rigolettos im 3. Bild. Man ließ den klagenden Vater Rigoletto im schwarzen Gewand auf die Bühne kommen, während doch die Szene gerade aus dem Gegensatz der seelischen Verfassung Rigolettos und der sich aus diesem bunten Narrenkostüm ergebenden Pflichten die stärksten Antriebe erhält. Schon im 2. Bild fiel auf, daß Rigoletto nicht die Leiter hält, über die seine Tochter entführt wird, sondern daß man ihm eine zweite Leiter an den Palast des Grafen Ceprano gestellt hatte, dessen Aufbau in der Bildwirkung eines Pizzarro würdig gewesen wäre. Im letzten Bild blieb durch Bildanlage und Regie bedingt die Handlung ziemlich unklar. Gutzuheißen war die Verlegung der Bühnenmusik in den Ballsaal selbst. Die Schlagkraft des Werkes hatte so gelitten, daß weder die Sorgfalt Robert Hegers als musikalischem Leiter noch die ausgezeichnete Besetzung mit Maria Cebotari als Gilda und Marcel Wittrich als Herzog die Besucher zum richtigen Mitgehen veranlassen konnten. Die Solisten ernteten wiederholt verdientermaßen Beifall bei offener Szene. Herbert Janssen überzeugt schauspielerisch als Rigoletto wenig, während seine gesangliche Leistung in vielem über diese Mängel hinwegsehen ließ. Als besonders erfreulich verzeichnen wir, daß im Schlußbild das große Duett zwischen Rigoletto und Gilda endlich wieder zu seinem Recht kommt. Es wird bei fast allen deutschen Aufführungen gestrichen, obwohl es dem Schlußbild erst das richtige Gleichgewicht gibt.

Es ist eigenartig, daß die liberalistischen und ehemals marxistischen Musikreferenten eine solche Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, um wenigstens in versteckter Form ihre von uns bekämpften Tendenzen zu verfechten. Die „Deutsche Zukunft", die sich in der unrühmlichen deutschen Vergangenheit besser auskennt als in der Gegenwart, kommt an der Feststellung nicht vorüber, daß hier eine Verdi-Aufführung vorliegt, wie sie seit den „Maskenball- und Macbeth-Aufführungen" der ehemals Städtischen Oper nicht wieder erlebt worden sein soll. Für diese Aufführungen war der Marxist und jetzige Emigrant Carl Ebert verantwortlich und für „Macbeth" dazu der jüdische Dirigent Stiedry. Es gibt eben unter den Schriftleitern noch viele, die es immer noch nicht einsehen wollen, daß diese Zeiten unwiederbringlich vorüber sind. Es scheint uns geboten, daß wir ihre Auslassungen künftig etwas sorgfältiger verfolgen und kommentieren.

Herbert Gerigk.

Die Aufführung der Lortzing-Oper „Die kleine Stadt" durch das Deutsche Opernhaus machte Berlin mit einem der beachtlichsten Versuche zur Rettung eines zu Unrecht vergessenen Werkes bekannt. Die neue Lortzing-Pflege der deutschen Bühnen ist ein höchst erfreuliches Entwicklungsmerkmal unserer zu echter Volkstümlichkeit strebenden Theaterkultur. Zwar steht es fest, daß nur wenige der noch im Staube der Archive schlummernden Opern Lortzings die musikalische Höhe seiner bekannten Meisterwerke erreichen, zu diesen wenigen Werken gehört aber zweifellos die Musik zu seinem „Hans Sachs", die in dem Augenblicke von der Opernbühne verschwand, als Richard Wagners „Meistersinger", die übrigens nicht unbeträchtliche Anregungen von dieser „gemütlichen Schusterkomödie" erhalten haben, ihren Siegeszug angetreten hatten. Dabei stammt Lortzings Musik aus seiner besten Schaffenszeit, ist durchweg von einer herrlichen melodischen Eingebung getragen und von einer bezaubernd leichten und doch schlagkräftigen und bühnengerechten Haltung. Es ist das Verdienst von Paul Hensel-Haerdrich, dieses kostbare musikalische Gut aus der Verquickung mit einem heute unhaltbaren Text gelöst zu haben. Die ausschlaggebende Bedeutung des Librettos hat dieser kluge Bearbeiter erkannt und mutig einen völlig neuen Weg beschritten, indem er der Musik einen gänzlich anderen Stoff und Text an-

paßte, nämlich die Biedermeierwelt von Kotzebues „Kleinstädtern". Geistig paßt dieser Text recht wohl zu Lortzings Musik, die pietätvoll behandelt wurde und in dieser neuen Fassung schon auf einer beträchtlichen Zahl von Bühnen ihre Wirksamkeit erwiesen hat. Ob die Bearbeitung jedoch die endgültige Rettung der Partitur bedeutet, muß die Zukunft entscheiden. So überzeugend der Versuch anmutet, so ist die Einheit von Musik und Text doch nicht restlos Erfüllung geworden. Bei allem Geschick in der szenischen Gestaltung zeigen sich gefährliche Längen im Dialog und eine oftmals allzu possenhaft betonte Komik, deren Derbheit mit der bei aller Leichtigkeit und allem Theaterschwung doch stets anmutigen und graziösen Musik Lortzings nicht übereinstimmt. So erscheint es auch etwas überraschend, wenn inmitten der reichlich karikaturhaft gezeichneten Spießerwelt von Krähwinkel plötzlich das Lob der kleinen Stadt aus dem Mund des Haupthelden ertönt. Zeigen sich an solchen Stellen die Nähte und Fugen, so muß andererseits die dramaturgische Sicherheit bewundert werden, mit der sämtliche Personen in die Partitur hineingestellt worden sind.

Die Aufführung unter der Spielleitung von Alexander d'Arnals war sichtlich um Auflockerung der Handlung und lebendige Theaterwirkung bemüht, kam aber dadurch manchmal allzusehr ins Gebiet der Operette. Dieser oft die Groteske streifende Zug wurde durch die für sich ausgezeichnete, nur nicht zu Lortzing passende Choreographie Rudolf Köllings noch unterstrichen. Walter Lutze dirigierte mit der feinen Präzision, die Lortzing erfordert, auf der Bühne gaben ausgezeichnete Darsteller beste Unterhaltung. So Anton Baumann als gutmütig polternder Gemeindevorsteher, Eduard Kandl als prachtvoll komisches Faktotum und Hans Florian in der Rolle des Dichterlings Sperling. Das gesangliche Element, das im ganzen unverdientermaßen etwas zurücktrat, war bei Lore Hoffmann (Sabine) und Hans Wocke (Olmer) gut aufgehoben, auf lustiges Spiel beschränkten sich Valentin Haller und Margarete Slezak.

Mit Mozarts „Figaros Hochzeit" setzte die Volksoper im Theater des Westens ihren Spielplan fort, der in systematischer Auswahl die Meisterwerke der Opernliteratur bringt. Der Text des Figaro ist von jeher ein wichtiger Beitrag zur Problematik der Oper gewesen. Daß die Levische Bearbeitung heute in Deutschland keinen Platz mehr hat, ist eine Selbstverständlichkeit. Es hat lange gedauert, bis sich ein Berufener für die Verdeutschung des italienischen Buffo-Textes gefunden hat. Siegfried Anheißer ist es endlich gelungen, uns Mozart in einer würdigen deutschen Sprachform nahezubringen. Es ist ein besonderes Verdienst der rührigen Volksoper, diese Fassung gewählt zu haben, die hinfort als maßgeblich für den deutschen Bühnengebrauch zu gelten hat. Anheißer hat nicht nur irgendeine Übersetzung gegeben, sondern überall dem Zusammenhang von Musik und Text nach dem Sinn der italienischen Urfassung nachgespürt und so vor allem die Handlung von allen Unverständlichkeiten eines überlebten, floskelhaften Operndeutschs befreit. In der Verdeutschung der Rezitative liegt die Hauptstärke Anheißers, für die Arien wünscht man sich noch mehr wirklich dichterische Prägungen. Es erscheint jedoch als wesentlich, daß nunmehr der Sinn der Handlung leicht verständlich wird und der Geist Mozarts auch in den Text eingezogen ist.

Mit der Aufführung bewies die Volksoper ihre Fortschritte in der ersten Spielzeit. Musik und Szene waren glücklich zur Einheit zusammengefaßt. Alles atmete in der beschwingten Spielführung Max Hofmüllers Buffo-Leichtigkeit und die beseelte Heiterkeit Mozarts. Erich Orthmann zeigte sich an der Spitze des klanglich ausgezeichneten Orchesters als ein berufener Mozart-Dirigent. Die Hauptdarsteller, um deren Spiel Walter Kubbernus einen anmutig-bunten Rokokorahmen gespannt hatte, gaben durchweg ansprechende Leistungen: Maria Wutz (Gräfin), Gerda Altendorf (Susanne), Rosel Schaffrian (Cherubin), Hans Körner (Almaviva) und Fritz Düttbernd (Figaro).

Hermann Killer.

Augsburg: Es war an dieser Stelle darauf hingewiesen worden, daß allbekannte Spielplanopern, die so gern eingeworfen werden, ohne sorgfältig durchgeprobt zu sein, ihre sonst bewährte Zugkraft sehr rasch einbüßen. Dagegen üben sie bei gewissenhafter Einstudierung und liebevoller Betreuung eine Anziehung auf das Publikum aus, die auch im Kassengeschäft sicher einen erfreulichen Niederschlag hinterläßt. Das bewies die Neustudierung von d'Alberts „Tiefland", dessen Aufführung geradezu ein vielbesprochenes Ereignis wurde. Das Verdienst dafür darf in erster Linie Operndirektor Martin Egelkraut für sich buchen, der sich selbst dieses Musikdramas angenommen hatte. Zunächst erstand eine in jeder Beziehung musikalisch saubere Darstellung, die im Verein mit der gut durchgearbeiteten Regie Bozo Milers sich bedeutungsvoll von der üblichen „Repertoire-Spielerei" abhob. Weiterhin erfüllte Egelkraut die Musik mit einer schlagkräftigen, überzeugenden Dramatik und führte sie mit einem

anhaltenden con brio durch, daß selbst schwache Stellen Leuchtkraft erhielten. Das Orchester musizierte mit voller Hingabe und blieb auch in heftigsten Ausbrüchen klangschön und edel. Drittens bekam die Wiedergabe einen starken Auftrieb durch die beiden Gäste, die infolge Erkrankung im eignen Personal einspringen mußten. Thomas Salcher (Staatstheater Wiesbaden), unser ehemaliger Heldentenor, sang den Pedro wundervoll. Wally Brückl (Staatstheater Stuttgart), unsere frühere jugendlich-dramatische Sängerin, gab die Martha bis an die Grenze der unbewußt suggestiven Hörigkeit von Sebastiano. Noch lobend zu erwähnen ist die vorzügliche Charakterstudie E. Kremers als Moruccio.

In der Operette erschien als Erstaufführung „Schach dem König" mit der Musik von Walter W. Goetze, eine harmlose, durch eine flotte Aufführung unterhaltende Angelegenheit, bei der sich in drastischer Komik Eva Charlotte Hoegel, Josef Schröger und Edmund Marschall hervortaten. Gerd Niemar sang mit viel Aufwand den Prinzen und Gerda Baumann spielte und sang die Prinzessin Margareta entzückend. Die nette Inszenierung führte F. Schulze-Holz. Die musikalische Leitung hatte Georg Lippert. Max Herre.

Braunschweig: Das Landestheater, das von Dr. Alexander Schum, der vor Jahren als tüchtiger Opernspielleiter in Essen, Duisburg und Dresden wirkte, im Sinne einer aufbauenden Kulturpflege geleitet wird, stellte Erich Sehlbachs Oper „Die Stadt" in einer vortrefflichen Aufführung heraus. Man mag im ersten Augenblick von der Einfachheit der textlichen und musikalischen Haltung des Werkes überrascht sein, aber schon nach dem ersten Bild ändert sich die Einstellung des Hörers. Diese Primitivität der Mittel ist nicht gleichzusetzen mit Dürftigkeit, sondern eine Kunstform, die in fruchtbaren Ansätzen auf einen neuen Opernstil hinweist. Nur ist die aus einem Geburtsfehler stammende Einarmigkeit des Helden, dessen aufopfernde Tat die Stadt befreit, kein letztlich überzeugendes Motiv. — Innerhalb der von Adolf Mahnke geschaffenen monumentalen Bilder bewegte die Regie Heinz Arnolds die Gestalten im kraftvollen Gegenspiel. Auch die Chorszenen hatten in der Führung starkes Profil. Carl Mombergs Einarmiger war gewandt und fanatisch, wenn auch etwas spröde im Gesang. Heinrich Cramers Fürst und Josef Witts Feldherr waren in der Zeichnung eigenwüchsig gelungen. Einzig die Darstellerin der jungen Fürstin reichte trotz guter stimmlicher Anlagen nicht aus. Elisabeth Aldor lieh der Mutter Edgars warme satte Alttöne. Und Karl Wessely zeichnete den Verschwörer Ottokar mit eindeutigen Charakterzügen. Kurt Teichmann musizierte sehr straff und energisch, wobei er nicht immer die Absichten des Komponisten, der auf breiten Atem Gewicht legt, erfüllte. In Anwesenheit von Erich Sehlbach fand die Oper eine interessierte Aufnahme.

Friedrich W. Herzog.

Leipzig: Als Faschingsgabe brachte die Oper Franz von Suppés Meisterwerk „Boccaccio" in prachtvollem neuen Gewande heraus. Sigurd Baller, der Gast-Spielleiter, hat den Text neu gefaßt, neben manchen Umstellungen ein Vorspiel hinzugefügt und den Schluß umgestaltet, aber an der ursprünglichen Grundhaltung des Werkes nichts geändert. Dagegen war man mit Übernahme fremder Musikstücke etwas zu unbedenklich vorgegangen. Mehrere Ballettmusiken, die Ouvertüre zur „Schönen Galathee", sogar eine Polonaise von Chopin, das ist an Musikeinlagen mehr als die Werktreue auch bei einer Operette gestattet. Im übrigen waren Inszenierung, Bühnenbilder, Kostüme von entzückender Pracht und unter der straffen musikalischen Leitung von Wolfgang Allio herrschte auf der Bühne und im Orchester übermütige Laune und frischer Humor. Camilla Kallab war ein Boccaccio von bestrickendem Äußeren und feinem Gesang, Ellen Winter eine liebliche Fiametta, die zahlreichen Männerrollen u. a. mit Bartolitius (Prinz), Fleischer (Lambertuccio) ganz vortrefflich besetzt, so daß ein nachhaltiger Erfolg zustande kam.

Zur Frühjahrsmesse ging Verdis „Aida" in neuer Bühnengestaltung durch Direktor Dr. Schüler und Bühnenbildner Max Elten in Szene. Zum ersten Male wurden der durch den Umbau geschaffene größere Bühnenraum und die dadurch bedingten technischen Hilfsmittel voll ausgenutzt zu einer Inszenierung, die an Monumentalität und Pracht alles Bisherige in den Schatten stellt. Ein Wunderwerk szenischer Gestaltung ist der machtvoll sich emporreckende Tempel des Phta, mit unerhörter Kühnheit und bühnentechnischer Phantasie ist die Siegesfeier im zweiten Akt entworfen: um eine Freitreppe, die sich in schwindelnder Höhe in der Bühnenmitte erhebt, sind zu beiden Seiten in drei Etagen die Priester, das Volk und die Bühnenmusik aufgestellt, während im Vordergrund der Siegeszug der heimkehrenden Krieger vorbeischreitet. Fast verwirrend ist die Fülle blendender Bühnenbilder, die das Auge gefangen nimmt. Die musikalische Führung lag in den bewährten Händen von Generalmusikdirektor

Paul Schmitz. Von überwältigendem Glanz für Auge und Ohr war das Finale des zweiten Aktes, wo der durch Mitglieder des Lehrergesangvereins und des Gewandhauschores auf 200 Sänger verstärkte Chor starke Eindrücke schuf. Eine ausgezeichnete Besetzung der Hauptpartien (Aida: Ilse Schüler, Amneris: Camilla Kallab, Radames: August Seider, Amonasro: Walter Zimmer) tat das übrige, um den großen Erfolg zu entscheiden. Die Aida in dieser Gestalt ist eine Sehens- und Hörenswürdigkeit ersten Ranges.

Wilhelm Jung.

Konzert

Berlin: Trotz aller politischen Wirrnisse jenseits der Reichsgrenzen behauptet sich die Weltgeltung der deutschen Musik und ihrer repräsentativen Metropole Berlin. Nichts kann diese Bedeutung besser unterstreichen als ein Querschnitt durch eine einzige Konzertwoche der Reichshauptstadt, die im Laufe des Musikwinters bereits zahlreichen ausländischen Künstlern gastfrei die Konzertsäle geöffnet hatte. Dabei sind es nicht nur die „Prominenten", wie der italienische Tenor Gigli, der französische Pianist Cortot, der englische Dirigent Beecham oder der griechische Komponist und Dirigent Mitropoulos, sondern erst recht die aufstrebenden Jungen, die sich in Deutschland ihr Können beglaubigen lassen. So spielte am 19. März die brasilianische Pianistin Maria Luiza Vaz fast ausschließlich deutsche Meister von Bach bis Schumann. Am 15. März brachte ein Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Leo Borchard drei Werke des isländischen Komponisten Jon Leifs. Einer kleinen Trilogie für Orchester op. 1, deren Quintharmonien der abendländischen Kirchenmusik angenähert erscheinen, folgten Isländische Tänze, die in ihrer schweren stampfenden Rhythmik bei häufigem Taktwechsel die Eintönigkeit der nordischen Folklore charaktervoller offenbaren als die Island-Kantate, deren Bardenstil dem eifrigen Berliner Volkschor schon in der Intonation etliche Schwierigkeiten bereitete.

Erneste Ansermet, der ständige Dirigent des Orchesters der romanischen Schweiz in Genf, berühmt geworden als musikalischer Führer des Djaghilew-Balletts, erschien am 16. März am Pult der Philharmoniker. In Werken von Mozart, Berlioz und Debussy bestätigte er seinen Ruf als kultivierter Klangpoet, dem die durchsichtige Spannung einer Partitur über alles geht. In Wilhelm Backhaus hatte er den deutschen Beethoven-Spieler kongenial zu begleiten. Zwei Tage später lernte man in Lovro von Matacic den führenden Dirigenten Jugoslawiens kennen. Der im Jahre 1899 in Kroatien geborene Musiker (seine Mutter war die vor dem Weltkrieg in Deutschland gefeierte Schauspielerin Konstanze von Linden) ist heute der Dirigent des Kroatischen Landestheaters und der Philharmonie in Zagreb. Bruckners Dritte Sinfonie gelang ihm in großem Wurf. Seine virtuose Schlagtechnik und sein energiegeladenes Temperament konnten sich dann in dem sinfonischen Reigentanz von J. Gotovac und zwei Stücken aus dem Ballett „Lebzelterherz" von K. Baranovic großartig entfalten. Die heimatlichen Klänge dieser balkanischen Nationalmusik mit ihrer vitalen rhythmischen Ekstase sind mehr als „organisierter Lärm", sondern urwüchsige Volkskunst, die aus dem Volkslied ihre mitreißende Kraft bezieht. Selbst die grellsten Akzente fanden durch Matacics lockere Hand eine immer noch als Musik empfindbare Steigerung. Das Philharmonische Orchester folgte dem Dirigenten mit schneidigem Spielelan.

Seit Professor Dr. Paul Graener die Führung des Berufsstandes der deutschen Komponisten übernommen hat, ist es in dieser ständischen Organisation innerhalb der Reichsmusikkammer lebendig geworden. Führte sie früher unter Ausschluß der Öffentlichkeit ein Schattendasein, wenigstens soweit die Propagierung künstlerischer Belange in Frage kam, so greift sie heute aktiv in das Musikleben ein. In der Singakademie zu Berlin stellte sie in einem anspruchsvollen Konzert vier zeitgenössische Komponisten heraus. Dr. Paul Graener bezeichnete in einer sympathischen Ansprache als Ziel dieser Konzerte, Zuhörer zu gewinnen für die zeitgenössische Musik. Der Berufsstand sei keine bloße Organisation der Komponisten, nicht nur ein äußerer Zusammenschluß, sondern wolle außerdem sein eine starke Phalanx im Geistesleben. Der Individualismus des einzelnen sei abzulehnen, wenn er nur eigensüchtige Zwecke verfolge. Erst wenn die Persönlichkeit im Dienst einer Idee schaffe, habe sie eine Daseinsberechtigung, denn es genüge nicht, daß ein Künstler sein Werk schaffe, ohne damit einen Beitrag zur deutschen Kultur zu leisten. Am schwersten habe es unter den jungen Komponisten der Idealist, der sich mit kirchlicher Musik beschäftige. Hier seien die Existenzmöglichkeiten so gering, daß der Berufsstand für sie eine eigene Gruppe geschaffen habe, die von Hans Georg Görner verantwortlich geleitet werde. Eine eigene Jury sichtete das Schaffen, um es seiner Bedeutung entsprechend einzusetzen. Um Werk und Schöpfer vorzustellen, ließ Dr. Graener die einzelnen Komponisten vor der Aufführung einige Einführungssätze sprechen.

Die Sinfonia Nr. 1 in E-Moll von Walter Drwenski, der in Berlin als Organist an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche wirkt, trägt den Untertitel einer Kirchensinfonie. Ein Ostinato in breiter Anlage eröffnet die Ouvertüre, die Aria variiert den Choral „Ein feste Burg ...", die Passacaglia verliert sich in dem üblichen kirchlichen Lamentoso und die Schlußfuge verarbeitet ein Thema aus dem Choral „Wachet auf ..." zu einer großartigen Steigerung. Die Instrumentation der Sinfonie, die aus dem Geist einer überzeugten Bach-Nachfolge geschaffen ist, zeichnet sich durch überlegene Könnerschaft aus. Hans Georg Görner leitete die Konzert-Uraufführung mit straffen Impulsen. Hansmaria Dombrowskis Kantate „Der Mond ist aufgegangen" für Sopransolo und Kammerorchester ist eine poesieerfüllte Vertonung des Gedichtes von Matthias Claudius, die der Solostimme echten lyrischen Aufschwung schenkt. Hildegard Erdmann sang sie mit warmer Empfindung. Die vom Kammerchor des Deutschlandsenders gesungene achtstimmige Motette „Der Mensch lebt und besteht nur eine kleine Zeit" (nach Worten von Matthias Claudius) erzielt trotz der Kunstfertigkeit des Satzes volkstümliche Wirkung. Fritz Werner (Potsdam) schwelgt in der Kantate „Und es ward Licht" für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester in einem klangfreudigen Einsatz romantischer Mittel, die zu immer neuen Steigerungen angesetzt werden, ohne an unmittelbarer Eindrucksstärke einzubüßen. Stimmung und seelische Schwingung verschmelzen in edler Harmonie. Der deutsche Oratorienchor und die Görnersche Chorvereinigung traten zu dem bereits genannten Klangkörper hinzu, um unter Görners anfeuernder Leitung eine imponierende Wiedergabe zu gestalten.

Friedrich W. Herzog.

Der Beethoven-Zyklus des Philharmonischen Orchesters ist auch in diesem Jahre zu einem Erfolg geworden, der fast als ein Bekenntnis der Berliner Musikfreunde zu einem unserer größten Musiker betrachtet werden muß. Teilweise erfreuen sich diese Veranstaltungen eines solchen Zuspruchs, daß Hunderte von Interessenten keine Eintrittskarte mehr erhalten können. Peter Raabe erwies sich mit der Fünften Sinfonie von Beethoven erneut als ein Meisterdirigent klassischer Musik. Seine Aufführungen werden nicht nur von genauester Kenntnis des Werkes getragen, sondern sie kommen auch aus einem übervollen Herzen. Unter seiner Leitung spielte Grete Schöberl zurückhaltend, aber sehr verinnerlicht eines der frühen Klavierkonzerte von Beethoven, das in C-Dur. Hans Weisbach konnte einige Tage vorher mit der Eroica im Rahmen des Beethoven-Zyklus ebenfalls einen ungewöhnlichen Erfolg für sich buchen. Schon seine temperamentvolle Deutung der Coriolan-Ouvertüre entfachte begeisterte Zustimmung.

Für das Fehlen einer planvollen Ordnung im Berliner Musikleben erhielt man einen neuen Beweis dadurch, daß Eugen Jochum drei Tage nach Peter Raabe ebenfalls in einem Konzert mit den Philharmonikern Beethovens Fünfte spielte. Man muß der Frage einmal ernsthaft nähertreten, ob nicht ein großer Teil von Veranstaltungen dieser Art unter solchen Verhältnissen überflüssig ist. Zu Anfang seines Konzertes brachte Jochum die „Sinfonischen Hymnen" von Karl Hoeller, die vorher bereits von Abendroth in Berlin aufgeführt wurden. Jochum verstand es, den Orchesterklang so aufzulockern, daß auch die Gestaltung der einzelnen Sätze denkbar übersichtlich angelegt werden konnte. Allerdings vermochte auch die Hingabe Jochums nicht über gewisse Peinlichkeiten des Werkes hinwegzuhelfen, die sich daraus ergeben, daß der Komponist katholische Ritualgesänge unter Zuhilfenahme eines Riesenorchesters sinfonisch verbrämt. Was hier künstlerisch einzufangen versucht wird, ist (um mit Nietzsche zu reden) „Roms Glaube ohne Worte". Als Solist tat sich der französische Pianist Robert Casadesus hervor, der das Krönungskonzert von Mozart mit einer Leichtigkeit des Anschlags und einer entmaterialisierten Technik spielte, wie man es selten einmal erlebt. Diese Auffassung Mozarts unterschied sich vorteilhaft von der romantisierenden Haltung der meisten Klavierspieler von heute.

In der Folge der großen Philharmonischen Konzerte erschien Ernest Ansermet aus Genf am Pult. Er ist ein Dirigent der alten Schule, was bedeutet, daß er ein einmal angeschlagenes Zeitmaß gewissenhaft durchhält und daß er alle Vortragszeichen der Partitur mit größter Genauigkeit beachtet. So wurde Mozarts „Sinfonie ohne Menuett" prächtig ausgefeilt, obwohl der langsame Satz mehr innere Spannung vertragen hätte. Der Höhepunkt des Konzertes wurde die Wiedergabe der Liebesszene aus der Sinfonie „Romeo und Julia" von Berlioz. Das Orchester klang plötzlich ganz anders unter den Händen von Ansermet und man wurde von dieser Musik voller Leidenschaft und Sehnsucht eingefangen, obwohl hier für unser Empfinden ein Mißverhältnis zwischen dem äußeren Aufwand und dem Gehalt des Werkes zu bestehen scheint. Beim Zusammenspiel mit Wilhelm Backhaus, der in dem Konzert Ansermets Beethovens Klavierkonzert in D-Dur vortrug, gab es kleine Differenzen zwischen Orchester und Solist. Backhaus spielte Beethoven wieder so vollkommen, daß man das Gefühl mitnahm, als

lege er über die Noten hinweg die Seele der Musik bloß.

Der Konzertmeister des Deutschen Opernhauses Hans Dünschede spielte im Beethovensaal mit einer einwandfreien Technik, die jeder Schwierigkeit Herr wird, die Chaconne für Geige allein von J. S. Bach und Beethovens Kreutzersonate. In dem Violinkonzert Nr. 1 von Paganini erlebte man das ganze Feuerwerk virtuoser Griffbrettakrobatik und die Künste einer vortrefflichen Bogentechnik. Eine eigene Violinsonate Dünschedes erschien in der Nachbarschaft Bachs und Beethovens deplaziert.

In hellen Scharen bevölkern Pianisten mit Klavierabenden die Konzertsäle. Die Zahl der Anwärter ist so groß, daß es ein Grund zur Besorgnis werden kann. Selbst wenn Können und Begabung im Einzelfall bemerkenswert sind, bestehen für eine positive Entwicklung nur ganz geringe Möglichkeiten. Es wäre an der Zeit, daß die berufsständische Organisation ihr Augenmerk auf diese Zustände richtete. Ein hervorragender Beherrscher der Technik ist Walter Thiele. Er bestritt seinen Abend mit Liszt und Chopin. Was allerdings der von ihm erfundene „indirekte Anschlag" ist, das wird niemand aufgegangen sein. Eine gewisse Sprödigkeit des Klaviertones machte sich störend bemerkbar, vielleicht war sie mitbedingt durch das Instrument.

Zu den Höhepunkten des Konzertwinters gehören die Klavierabende Claudio Arraus. Der chilenische Pianist spielt an 12 Abenden das gesamte Klavierwerk von Joh. Seb. Bach auswendig. Man steht jedesmal wieder bewundernd der vollendeten Deutung Bachs gegenüber. Arrau läßt die Kunst Bachs ohne Zutaten und ohne Verfälschung im Urtext erklingen; eine unerhörte technische Meisterschaft befähigt ihn, die als trocken verschrieene Polyphonie mit herrlichem Leben zu erfüllen. Eine junge brasilianische Pianistin Maria Luiza Vaz bewies, daß sie viel gelernt hat, beinahe alles, was man erlernen kann. Sie spielt fehlerfrei und prachtvoll, aber sie verdirbt sich vieles durch die Härte ihres Anschlages. Die As-Dur-Sonate von Beethoven bewies, daß sie mehr mit dem Herzen, als mit den Fingern und der Muskelkraft beim Spiel sein muß.

Herbert Gerigk.

Die Wilhelm-Raabe-Feier der NS. Kulturgemeinde machte mit der jüngsten Schöpfung Hans-Heinrich Dransmanns bekannt, dem Chorwerk „Ans Werk". Dransmann hat mit seinem „Einer baut einen Dom" bereits einen wichtigen Beitrag zur nationalsozialistischen Feiergestaltung gegeben. Das neue Werk setzt diese Linie fort. Es ist für gemischten Chor und Orchester geschrieben und hat zur Textgrundlage das 1860 entstandene Gedicht Raabes, in dem der Dichter mit flammenden Worten hellseherisch die Nation zum Bau des Reiches aufruft. Der heute doppelt schlagkräftigen Dichtung hat Dransmann eine unmittelbar ansprechende musikalische Form gegeben. Seine Tonsprache ist aus echter, zeitnaher Empfindung geboren, daher wirkt sie auch wie ein starkes volkhaftes Bekenntnis. Der Chorsatz hat die große gesangliche Linie und die erforderliche dramatische Wucht. Bei aller Kunst der Stimmführung bleibt ein schlichter Grundton gewahrt, der Monumentalität und Volkstümlichkeit recht glücklich verbindet und durch eine kühne Harmonik wirksame Lichter erhält. Hermann Abendroth, der an diesem Abend auch Beethovens Pastoral-Sinfonie dirigierte, setzte sich mit der vitalen und doch vergeistigten Kraft seiner Stabführung für das erfreuliche Werk ein. Das Landesorchester das Gaues Berlin und der bewährte Burkhardtsche Chor führten ihre Aufgaben mit bestem Gelingen durch.

Zu den wenigen Gruppen, die mutig für neue Werke eintreten, gehört die Berliner Solistenvereinigung, ein aus 25 Damen und Herren bestehender Chor, der unter der Leitung von Waldow Favre zu einem vorbildlichen Klangkörper herangereift ist. Die Sänger treten jetzt eine Konzertreise nach Danzig, Polen, dem Baltikum und Finnland an und führten vorher noch einige neue Vokalwerke auf. Der Eindruck blieb allerdings trotz gesanglicher Meisterleistungen zwiespältig, denn die beiden längsten Werke des Abends, eine Messe des jungen Schweizers Adolf Brunner und die „Zeitkranz" betitelte Liedfolge von Armin Knab, sind in ihrer rückwärts gewandten Haltung kennzeichnend für eine Richtung unseres musikalischen Schaffens, dem kaum die Zukunft gehören dürfte. Gewiß ist ein Weiterbauen auf gesicherter Tradition schön, aber wenn es sich um eine so deutliche Flucht ins Mittelalter handelt, dann erscheint dieser Kompositionsstil zumal bei Brunner für unsere Zeit reichlich problematisch. Die ewigen Imitationen, die Angst vor der Terz und eine überall hervortretende Altertümelei wirken bei allem satztechnischen Können starr und täuschen eine gewiß ehrlich gemeinte Innerlichkeit vor, der eine wirkliche Überzeugungskraft mangelt. Der Gewinn des Abends war der Ostland-Zyklus von Friedrich Welter, sauber gearbeitete, ungekünstelte und ausdrucksstarke Chorlieder nach ostpreußischen Volksliedtexten.

Nach der Konzertsaal-Aufführung der Matthäus-Passion durch Furtwängler brachte Professor Sittard das größte religiöse Seelendrama der deutschen Musik im Dom zu Gehör. Naturgemäß sind hier die Stilmittel andere, die Besetzung ist kleiner, der Chor wird von den prächtig geschulten Knaben- und Männerstimmen des Domchores gebildet, und auch in den Strichen bleibt das Original möglichst gewahrt, d. h. die Passion selbst in Rezitativ, Chor und Choral bleibt ungekürzt. Sittard ist einer unserer berufensten und stilkundigsten Sachwalter Bachscher Musik, und so kam ein tiefgreifendes Erlebnis zustande, an dem auch die Vokal- und Instrumentalsolisten maßgeblich beteiligt waren: Rudolf Bockelmann, ein stimmlich und ausdrucksmäßig idealer Gestalter der Christus-Partie, Heinz Marten, ein ganz vortrefflicher Evangelist, Professor Albert Fischer, Franziska Formacher und Lore Fischer, ferner Professor Fritz Heitmann und Professor Max Seiffert an Orgel und Cembalo sowie die Spieler der obligaten Instrumente.

Unter den Orchesterkonzerten erfreut sich der alljährliche Beethoven-Zyklus des Philharmonischen Orchesters eines beispiellosen Zuspruchs. Die vierte Sinfonie dirigierte Wilhelm Sieben, der Dortmunder Musikdirektor, den man gern öfter in Berlin sehen möchte. Ohne jedes Pultvirtuosentum gibt er eine klare und bezwingende Leistung, die in ihrer inneren Ehrlichkeit und dem echten Feuer der Werkbeseelung begeisterte. Hugo Kolberg, der erste Konzertmeister der Philharmoniker, spielte das Violinkonzert mit überlegenem Können, doch etwas zu glatt in der Gestaltung.

Auf Werktreue und liebevolles Herausarbeiten der Einzelheiten bedacht, aber nicht immer mit dem Schwung künstlerischer Unmittelbarkeit brachte Arthur Rother, der Generalmusikdirektor des Deutschen Opernhauses, Beethovens erste und Bruckners vierte Sinfonie zur Aufführung. Der Abend, der in der Charlottenburger Hochschule für Musik stattfand, gehörte zu den von der NS. Kulturgemeinde und den einzelnen städtischen Bildungsämtern veranstalteten Konzerten, die in allen Stadtteilen, auch in den von den Kunstzentren der Hauptstadt weit entfernten Gegenden, in regelmäßigem Abstand gute Musik allen willigen Volksgenossen zugänglich machen und bereits eine aus dem Berliner Musikleben nicht mehr wegzudenkende Einrichtung darstellen. Mit einer reifen Wiedergabe von Bachs D-Moll-Chacone, die Brahms für die linke Hand allein bearbeitet hat, bewies der einarmige Pianist Rudolf Horn eine staunenswerte pianistische Kunst.

Die sonntägliche „Stunde der Musik“, die auch in diesem Jahre ihre unverminderte Anziehungskraft beweist, hatte einen Rekordbesuch zu verzeichnen, als Edwin Fischer und sein Kammerorchester spielten. Die schöpferische Wiedergabe Fischers und seines ausgezeichneten Orchesters ließ Beethovens „Große Fuge für Streichquartett“ — in romantisierender Orchesterbesetzung — und Bachs zweites Brandenburgisches Konzert zu einem eindringlichen Erlebnis werden. Dankbar begrüßte man auch die Erstaufführung von Kurt von Wolfurts „Musik für Streichorchester“. Es ist ein mit satztechnischer Meisterschaft geschriebenes, nicht durchweg in der Erfindung gleichwertiges, aber klares und thematisch reizvolles Werk, das auch klangkoloristisch anspricht und einen beachtlichen Erfolg erzielen konnte.

Mehrere Streichquartette und Trios gaben in diesem Monat einen ziemlich ausgedehnten Überblick über die Kammermusikliteratur. Das Kniestädt-Quartett, das sich aus Künstlern der Staatsoper zusammensetzt und von Georg Kniestädt erfolgreich geführt wird, bewies an einem Programm, das Kaminski, Debussy und Schubert umfaßte, sein präzises Zusammenspiel und kammermusikalische Gestaltungskraft. — Das Wendling-Quartett, das seit Jahren in Berlin seine feste Gemeinde hat, brachte unter Mitwirkung von Max Pauer das F-Moll-Klavierquintett von Brahms, Schuberts Forellenquintett und Schumanns A-Moll-Quartett Werk 41, Nr. 1. — Das Stroß-Quartett setzte sich für eine „Germanische Suite“ des jungen J. J. Jugenbrand ein. Klare Linienführung und knappe Formung zeichnen das gefällige, nicht gerade besonders gedankentiefe Werk aus. Weshalb es allerdings „Germanische Suite“ heißt — der zweite Satz ist gar „Einsamer Walzer“ benannt — bleibt völlig unklar. — Das Zernick-Quartett, das der junge Konzertmeister des Landesorchesters führt, bestritt mit Emmi Leisner im Bunde gleichfalls eine „Stunde der Musik“. Die musikantisch beschwingte Art und der ausgesprochene Klangsinn dieser Vereinigung zeigte sich in erfreulicher Weise bei Schubert und Brahms. — Mehrmals bereits in diesem Konzertwinter haben uns französische Kammermusikvereinigungen den hohen Stand dieser Kunstübung in Frankreich vorgeführt. Auch das Pasquier-Trio, das aus den drei Brüdern Jean, Pierre und Etienne Pasquier besteht, gehört in diese Reihe. Es pflegt einen Stil, der uns hinsichtlich der Klangkultur manche Anregung geben könnte. Ein makelloser Streicherklang und ein restlos aufeinander abgestimmtes Zusammenspiel verbindet sich mit der den Romanen eigenen Formklarheit zu beglückender künstlerischer Wir-

kung. Nur Romantik darf man bei diesen Künstlern nicht suchen. Beethoven und Reger waren die Hauptstützen des Programms, das uns auch mit einem modernen französischen Werk, dem den drei Pasquier-Künstlern gewidmeten Trio von Jean Rivier bekanntmachte. Es fesselt allerdings mehr durch äußerliche Klangkoloristik als durch besondere musikalische Substanz.

Zu den berufensten Mittlern der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihrer Klangwelt zählt Carl Bittner, dessen Konzerte im intimen Saal des Hauses der deutschen Presse einen festen musikalischen Freundeskreis gefunden haben. Die Gefahr des bloßen Historisierens liegt natürlich bei einer einseitigen Beschäftigung mit Cembalo und Klavichord nahe, aber Bittner hat ein ungemein feines Stilgefühl und eine hohe Anschlagskultur, so daß man in seiner Wiedergabe tatsächlich etwas vom Geist dieser großen musikalischen Jahrhunderte verspürt. Ob jedoch moderne Kompositionen für Cembalo und Klavichord einen anderen Wert als den des historischen Experiments haben, möchten wir bezweifeln. Es bleibt ein unüberbrückbarer Zwiespalt zwischen unserem Empfinden und den Klangmöglichkeiten vor zwei Jahrhunderten. Ihn konnten auch die uraufgeführten Werke junger Musiker nicht überbrücken, die die Cembalo- und Klavichord-Renaissance ihrem Ausdruckswillen dienstbar zu machen bestrebt sind. Sieht man von diesem grundsätzlichen Einwand ab, so zeigten die Werke von Herbert Marx, Kurt Fiebig, Brigitte Schiffer und Willibald Fröhlich fast durchweg ein beachtliches Können und erfreuliche musikalische Gestaltungskraft, die den Eigenheiten der Instrumente in überraschender Weise gerecht wurde.

Unter den Solistenabenden überwiegen nach wie vor die Konzerte bekannter und unbekannter Pianisten. Die Gefahr der Übersättigung auf diesem musikalischen Gebiete wird immer größer. Nicht nur, daß man so und so oft und meist dicht hintereinander dieselben Werke hört, so erscheinen auch die Resonanzmöglichkeiten des Publikums diesem Überangebot gegenüber fast erschöpft. Das wirkt sich im äußeren Bild dieser Konzerte meist derart aus, daß die großen bekannten Namen ihre bewährte Zugkraft entfalten, daß die unbekannten Spieler sich dagegen nur auf einen kleinen Freundeskreis beschränken müssen, darunter manchmal auch Künstler, die einen weit stärkeren Publikumszuspruch verdienten. Eine ordnende und regelnde Hand wäre da von Segen.

Ein Künstler, der seit Jahren auf eine treue Gemeinde rechnen kann, ist Josef Pembaur, einer der Klaviertitanen alter Schule, dessen übervolles Musikantenherz sich auch sichtbar in seinem aufs feinste abgestuften Spiel entlädt. Seinem Programm wußte er eine besondere Note zu geben, indem er nur Klavierfantasien von Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin und Liszt spielte. — Dem feinsinnigen Klavierpeoten folgte ein ungestümes und noch wenig gezügeltes, aber zweifellos hoffnungsvolles Talent, die tschechische Pianistin Libussé Nowak, die ihren ausgeprägten Sinn für Rhythmus namentlich für Smetanas Böhmische Tänze einsetzen konnte. Beethovens C-Moll-Sonate Werk 111 ging dagegen über ihre Kraft. — Johannes Strauß hat sich ganz auf Chopin spezialisiert, den er technisch mit Vollendung meistert und den er heute auch in der Auffassung dramatischer, gegensatzreicher als früher spielt. Die Betonung des Stimmungshaften und eine feine Pianokultur sind dagegen nach wie vor seine Stärke, wie er es an einer Anzahl Balladen, Polonäsen und Scherzi unter Beweis stellen konnte. — Hermann Hoppe stellt zu dieser fein nüancierenden Kunst einen denkbar großen Gegensatz dar. Er ist in den letzten Jahren namentlich für nordische Musik eingetreten, und auch diesmal spielte er Werke von Atterberg und Sibelius neben Beethoven, Schumann und einer eigenen Sonate. Bei Hoppe ist alles gesund, klar und kraftvoll, freilich auch oft etwas robust und wenig farbig. — Als ausgezeichnete Technikerin erwies sich die temperamentvolle Gerda Rita Wüstner, doch geht ihr Spiel allzusehr ins Virtuosenhafte. In musikalischen Kleinformen, bei Rachmaninoff und Scriabine, wirkte sie am überzeugendsten. — Georg von Harten wiederum bedarf noch eines reicher abgestuften Anschlages, einer auch äußerlich sich kenntlich machenden inneren Dynamik, um sein ehrliches, technisch-sauberes Spiel wirkungsvoll in Erscheinung zu setzen. Sein Programm enthielt Beethoven, Schubert, Brahms, Debussy und Chopin. — Ein sympathisches Bemühen und solides Können zeichnet Cäcilie Zehn-Potthast aus, die sich an dankbaren Werken klassischer und romantischer Klavierkunst versuchte. Zur wirklichen künstlerischen Gestaltung fehlt jedoch noch viel, so daß ihre Wiedergabe nicht über ein Durchschnittsmaß hinauskommt. — Demgegenüber gründet sich Max Pauers Spiel auf eine Technik, die klar und abgerundet die Form hervortreten läßt. Der nunmehr bald Siebzigjährige hat nach wie vor seine Stärke im Lyrischen, in der liebevollen Ausfeilung der Einzelheiten, dem ruhigen Nachzeichnen der Linien. Aber der allzugroße Abstand vom Werk, die als übergroße Kühle erscheinende Zurückhaltung in der Tongebung hemmen die innere Verbundenheit zwischen Nachschaffenden und Hörer.

— Zu den Pianistinnen, die noch kein eigenes künstlerisches Gesicht haben, gehört auch Irmgard Hoffmann, die mit Geläufigkeit und frisch zupackendem Schwung, aber ohne persönliche Note ihr Programm absolvierte.

Größer als in jeder anderen Musikgattung sind die Qualitätsunterschiede der Darbietung beim Gesang. Die Abende, an denen sich Sänger auf das Podium wagten, die für ein öffentliches Auftreten nicht geeignet sind, kann man hier füglich übergehen. Derartiges wird sich im freien Spiel der künstlerischen Kräfte auch in einer Musikstadt wie Berlin kaum vermeiden lassen. Um so erfreulicher, daß daneben die guten Leistungen weitaus überwiegen. Stimmlich und vortraglich sympathisch wirkte Margarete Hartmann, die ihren klangschönen, nicht sehr großen, aber warm getönten Mezzosopran mit guter Stimmführung einzusetzen weiß. Es ist eine wirkliche Liedgestaltung, die die Künstlerin gibt, ein schöner Einklang zwischen Wollen und Können. Wilhelm Raucheisen, unser Meisterbegleiter, tat am Flügel das Seine. — Die englische Sopranistin Sybil Crawley fand schnell den Kontakt mit dem Publikum. In der Höhe ist eine sirenenartige Schärfe der Wirkung abträglich, doch sonst singt die Künstlerin mit schöner Leuchtkraft des Organs und echt empfundenen inneren Einsatz. Neben klassischen und romantischen Liedern, deren deutsche Sprache bewundernswert sicher gehandhabt wurde, gab es drei englische Lieder von Haydn und einige Gesänge des Finnen Kilpinen. — Der Bariton Niels Kallmann hat sich erfreulich weiterentwickelt. Zwar wird er stets mit den engen Grenzen seines Organs zu rechnen haben, aber das macht er durch einen sorgsam abgewogenen Vortrag wett. Der Eichendorff-Liederkreis von Schumann war das Kernstück seines Programmes. — Ihn sang auch Adelheid Armhold, die immer mehr zu einer der ersten Lyrikerinnen auf dem Konzertpodium wird. Außer einem manchmal hauchigen Ansatz stört nichts den künstlerischen Eindruck. Die Stimme blüht, die Gestaltungskraft überzeugt, so daß man berechtigt ist, von einer Meisterleistung zu sprechen. — Auch Hans Wrana, der in der Staatsoper kleinere Baßpartien singt, bemühte sich ehrlich um künstlerische Gestaltung, hat jedoch noch mancherlei Mängel in der Tonbildung zu überwinden, ehe sein kräftiges Organ im Liede glänzend und biegsam erscheinen mag. Sehr begrüßte man es, daß der Künstler mit drei Liedgruppen dem Meister Pfitzner huldigte.

Hermann Killer.

Der 2. Kammermusikabend des Fehse-Quartetts wurde eröffnet mit op. 15 Des-Dur von Ernst v. Dohnanyi, dessen gefällige Ausdrucksformen die vier Mitglieder (Fehse, Laur, Scholz, Lehmann) in vollendeter Tonschönheit zum Erklingen brachten. Sodann folgte als Erstaufführung das Notturno op. 47 von Othmar Schoeck in 5 Sätzen für Streichquartett und eine Baritonstimme nach Gedichten von Lenau und Keller. Im Verlauf dieser Musik, die im herben, reibungsvollen, expressiv-linearen Stil geschrieben ist, sehnte man sich vergeblich nach Augenblicken einer klanglichen Aufhellung. Felix Loeffel sang seinen Part mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit, ohne jedoch eine verständnisvolle Vertiefung dieser Musik erzielt zu haben. Zum Schluß erfuhr Regers op. 109 Es-Dur eine klare, aufschlußreiche Wiedergabe.

Der junge Münchener Pianist Hugo Steurer legte an Werken von Bach, Beethoven, Schubert und Reger eine Probe seines Könnens ab. Die feinfühlige Stilisierung dieser unterschiedlichen Kompositionen lassen ein sorgfältiges Studium erkennen. Besonders glücklich geriet Beethovens Sonate As-Dur op. 110. Hugo Steurer wird an seine Kunst noch höhere Anforderungen zu stellen wissen.

Mit einem Abendkonzert wurde die neue Walkerorgel der Martin-Luther-Gedächtniskirche in Berlin-Mariendorf eingeweiht. Berthold Schwarz brachte in der zweiten Hälfte des Abends Werke von Händel und Bach sparsam in der Registrierung, aber doch eindrucksvoll zum Vortrag. Es wirkten noch mit Georg A. Walter, Tenor, dessen hellklingendes Organ sich von der mechanischen Klangerzeugung der Orgel lebendig abhob, während das Spiel der Violinistin Käte Grandt mit jener zu einer Einheit verschmolz.

Im 2. Bechstein-Stipendienkonzert spielte die australische Geigerin Alma Moodie, von Eduard Erdmann mit großartiger Anpassungsfähigkeit am Flügel begleitet, Busonis Sonate E-Moll op. 36a mit starker Leidenschaft und beseelter Hingabe. Die komplizierten Phrasierungen des Werkes fanden durch das feindifferenzierte Spiel der beiden eine plastisch klare Lösung. Auf dem Programm stand noch Schuberts Fantasie C-Dur op. 159 und die Kreutzersonate von Beethoven.

Eine „Musik mit zwei Chören" veranstalteten der volksdeutsche Singkreis, Leitung Kurt Fiebig, und der Werkkreischor, Leitung Joachim Altemark. Durch die exakte Verständigung der beiden Dirigenten, sowie durch die Disziplin der auf zwei gegenüberliegenden Emporen aufgestellten Chöre wurde mit dem deutschen

Magnifikat und der Motette „Herr, wenn ich dich nur habe" von Heinrich Schütz wahre „Raumkunst" erzielt. Drei darauffolgende Orgelchoräle Kurt Fiebigs, von Karl-Heinz Eckert mit gediegenem Können vorgetragen, verrieten musterhafte Satzkunst.

Aus dem der Neuzeit gewidmeten Programm des Bläserquartetts der Staatsoper zeichnete sich, alles andere weit überragend, ein Werk besonders ab: Op. 103 von Ludwig Spohr, drei Lieder für Sopran, Klarinette und Klavier, die von der Sopranistin der Staatsoper, Tresi Rudolph, bei mäßiger Zurückhaltung mit großer Innigkeit gesungen wurden, am Flügel wirkungsvoll unterstützt von Hans Erich Riebensahm. Was man sonst noch hörte an Erst- und Uraufführungen, hielt sich im Rahmen durchschnittlicher Kompositionsarbeit: Fünf Lieder von Mark Lothar, auf den Grundton harmloser Unterhaltung abgestellt. Kleine Kammermusik op. 5 von Walter Jentsch, in welcher ein Thema von 5 Blasinstrumenten mit Klavier geschickt variiert wird. Kammersonate für Klavier von E. L. v. Knorr mit vereinzelten Reminiszenzen an Reger. Paul Hindemith früheres Werk 24 Nr. 2, Kleine Kammermusik für fünf Bläser, beschloß den Abend. Trotz aller bizarren Klangformen, die oft die Grenze klanglicher Verzerrung streifen, zeigt der Komponist gesunden Rhythmus und originelle Einfälle.

Der Konzertabend der Sopranistin Elfriede Nordmann mit Liedern von Brahms, Richard Wetz, Schumann, Chopin und Hugo Wolf brachte infolge der Unzulänglichkeit der stimmlichen Mittel und der mangelhaften Vortragsweise keinen Gewinn. Carl Werdelmann hatte in der Liedbegleitung eine glücklichere Hand als in dem Solovortrag der Brahmsschen Sonate F-Moll op. 5, der eine tiefere Einfühlung erfordert hätte. Zugunsten des Winterhilfswerks veranstaltete die Deutsche Singgemeinschaft Berlin, Leitung Rudolf Lamy, ein Konzert unter dem Titel „Das deutsche Volkslied einst und jetzt". Es erklangen Lieder von Arbeit und Handwerk, von Liebesfreud und -leid, von Humor und Scherz, vom Feierabend aus dem 16. und 17. Jahrhundert in neuzeitlichen Bearbeitungen. Zur Belebung des Konzertabends wurden einzelne Lieder mit eigens hierfür gedichteten Texten von einem Sprecher angekündigt. Zwei gefällige Sätze für Holzbläserquartett von Bernd Scholz, ausgeführt von Mönkemeyer (Flöte), Borchert (Klarinette), Engelmann (engl. Horn), Kujack (Fagott), bildeten eine angenehme Unterbrechung. Begrüßenswert waren die Vor- und Zwischenspiele des Bläserquartetts, während seine Mitwirkung bei manchen Liedern infolge Übereinstimmung mit den Chornoten sich besser erübrigt hätte. Abgesehen von solchen Liedern, die bereits in früheren Veranstaltungen gehört wurden, erweckten die meisten Lieder durch ihre feinabgetönte, präzise Wiedergabe großes Interesse.

„Geistliche Chormusik deutscher Meister" brachte Domkapellmeister Karl Forster mit dem Domchor St. Hedwig und Knabenchor zu Gehör. Einleitend spielte Domorganist Joseph Ahrens Präludium und Fuge C-Dur von Bach mit vorbildlicher Werktreue. 4-, 6- und 8-stimmige Chöre von Lasso, Aichinger, Eccard, Haßler und Hammerschmidt füllten den 1. Teil des Abends. Der gemischte Chor hat sich zu einem hervorragenden Klanginstrument entwickelt. Dagegen müssen die Knabenstimmen weit zarter behandelt werden, — stellenweise erklangen sie zu gepreßt. Der 2. Teil der Vortragsfolge enthielt u. a. Werke von Mozart, Bruckner, Draesecke, Reger, Knab und Haas.

Mit Wilhelm Bergers Chorwerk „An die großen Toten" wurde die Heldengedenkfeier des Oratorienvereins unter Leitung seines Dirigenten Johannes Stehmann eingeleitet. Anschließend führte der Chor unter Mitwirkung des Landesorchesters, des Organisten W. Drwenski und der Solisten M. Ammerpohl, Sopran, und A. Fischer, Bariton, „Ein deutsches Requiem" von Brahms auf. Die Mitwirkenden setzten sich für ihre schwierige Aufgabe mit großem Fleiß ein und erzielten einen achtunggebietenden Erfolg. Der Dirigent hätte mit diesem idealen Gesamtkörper unter Berücksichtigung der Spannungen und Gegensätze noch stärkere Wirkungen erreichen können. Einige Tempi gerieten zu sehr ins Schleppen. Die Geigerin Tilly Eckardt und die Pianistin Elisabeth Matthes erprobten ihr Können an Sonaten von Händel, Beethoven, R. Strauß und einer Suite von Reger. Die Geigerin verfügt über eine saubere Technik und spielt mit viel Temperament. Doch reicht für getragene Töne und im verlöschenden Ausklang ihr Bogenstrich nicht immer aus. Den langsamen Satz der Beethovensonate G-Dur op. 30 Nr. 3 gestaltete sie mit innerer Beseeltheit. Bei Strauß hatte sie oft Mühe, sich ihrer Partnerin gegenüber mit Nachdruck durchzusetzen. Elisabeth Matthes begleitete mit impulsivem Ausdruck, dürfte sich aber verschiedentlich größere Zurückhaltung auferlegen. Etwas weniger Pedaldruck hätte manche Phrasierung klarer erscheinen lassen.

Dem 80jährigen Cellisten Eugen Sandow war es vergönnt, kürzlich sein 70jähriges Künstler-

jubiläum in voller Rüstigkeit zu feiern. Sein Konzertabend mit Sonaten von Martin Grabert, Georg Schumann und anderen, ihm selbst gewidmeten Werken, die der Jubilar mit bewundernswerter Frische und edler Tongebung spielte, von Margarethe Eussert geschickt, nur manchmal etwas vordringlich, am Flügel begleitet, war ein großer Erfolg.

An dem Brahms-Abend der Sopranistin Emly Tiessen und des Pianisten Gustav Beck schneidet letzterer in Bezug auf Eindringung in die Klangwelt des Meisters besser ab als die Sängerin. Als einziges Positivum wäre die Tragfähigkeit ihrer Stimme zu erwähnen, während ihre sonstige Ausbildung zu wünschen übrig läßt. Gustav Beck zeigte sich mit der Sonate C-Dur op. 1 als Pianist von gediegenem Können und impulsiver Klanggebung. An manchen Stellen trat sein Temperament auf Kosten der Treffsicherheit zu sehr in den Vordergrund.

Mit einem bunten Programm (Händel, Beethoven, Schubert, Brahms, Debussy, Chopin) stellte sich der Pianist Georg von Harten vor. Wenn seine anerkennenswerte Technik und Stilsicherheit bereits vollendeten Formen entgegengeht, so bleibt für die gefühlsmäßige Interpretation in all ihren abgetönten Feinheiten noch mancherlei zu tun übrig. Dasselbe gilt auch für einen sparsamen Pedalgebrauch.

„Alte und zeitgenössische Musik" vermittelte der Kammerchor der Brucknergemeinde München unter Leitung seines Dirigenten Alfred Zehelein. Laut Programm umfaßte die alte Musik altgriechische Gesänge, gotische Musik, italienisches Barock. Im 2. Teil des Abends kamen Werke aus zeitgenössischem süddeutschem Schaffen (E. Dycke, O. Polzer, Th. Huber-Anderach, K. Pfab, Fr. Klopper, A. Zehelein) zu Gehör. Obwohl die einzelnen Liedgattungen verschiedenen Richtungen angehören (Impressionismus, Neigung zum Volkliedhaften, herbe Kontrapunktik), so drohten diese Stileigentümlichkeiten beim Vortrag in allzu großer Gleichförmigkeit zu verblassen. Auch die eingestreuten Klavierstücke dieser Komponisten, von R. Boeck sauber vorgetragen, vermochten nicht zu überzeugen. Es muß bezweifelt werden, ob Dr. Alfred Zehelein-München mit seinem Kammerchor dazu berufen ist, in Berlin Werke süddeutscher Tonsetzer zum Verständnis zu bringen.

In einem familiären Konzert veranstaltete Georg A. Walter einen Händel-Abend (Elsa Walter, seine Gattin, am Cembalo, Lisa und Hans-Jürgen Walter, seine Kinder, Flöten), unterstützt von Ferd. Conrad (Flöte), Sylvia Grümmer (Gambe), Erna Fournes (Geige), und einem kleinen Streichorchester. Das Programm hatte Walter mit sicherem Feingefühl aus unbekannten, reizenden Werken Händels zusammengestellt und bearbeitet. Er selbst sang und dirigierte abwechselnd, umringt von seiner eifrigen Musikerschar, in dieser Pose ein treffliches Vorbild für eine ideale Hausmusik darstellend. Jeder der Mitwirkenden war mit dem Herzen dabei und es ergab sich ein freudiges, stilechtes Musizieren.

Anläßlich seines Chorgautages 1936 gab der Chorgau Berlin-Kurmark ein Nachmittagskonzert mit Werken von Komponisten aus seinen Reihen: Martin Grabert, G. W. Schmidt, H. Müntzel, Rudolf Lamy, Arno Rentsch, u. a., die ihre Werke selbst dirigierten. Von den gehörten Chorwerken bewegen sich die meisten in altbewährten Bahnen. Als besonders ansprechend wäre zu erwähnen: Müntzels „Wär Gott nicht mit uns" für Chor, Streichorchester und Trompete. Im großen und ganzen erwies sich die Vereinigung von mehreren Chören auf dem Podium als ein schwierig zu leitendes Klanginstrument, das nur schwerfällig auf die Zeichengebung seiner Leiter reagierte. Daß unter diesen Umständen eine Herausmeißlung von irgendwelchen Feinheiten zum Scheitern verurteilt war, bedarf keines besonderen Hinweises. Demgegenüber tat sich in wohltuendem Abstand die Deutsche Singgemeinschaft unter Leitung von Rudolf Lamy hervor, die Werke von Thomas, Doebler und Lamy in feinster Nuancierung zu Gehör brachte.

Das Fehse-Quartett hat weiter in einem Schubert-Abend Beweise einer günstig fortschreitenden Entwicklung gegeben. Die Partitur von op. 161 G-Dur kam zu voller Geltung: Es gab Stellen von hauchzarter Innigkeit und stürmischer Dramatik. Unvergleichlich, mit welch graziöser Eleganz der langsame Mittelsatz des Scherzo intoniert wurde! Nur im Allegro assai wäre eine ausdrucksvollere Betonung der Kontraste angebracht gewesen.

Der Pianist Arno Erfurth ließ sich hören mit Werken von Bach, Beethoven und Schubert. In dem etwas farblosen Vortrag der Partita B-Dur Nr. 1 von Bach vermißte man den beschwingten Geist. Dafür erfuhren die zarteren Stellen eine verinnerlichte Darstellung. Seine Ausdruckskraft steigerte sich merklich bei Beethovens Sonate op. 31 Nr. 2 D-Moll, der er stärkere Schattierungen abzugewinnen vermochte. Der langsame Satz dieser Sonate ließ den geschmeidigen Anschlag Erfurths erkennen.

Am Sonatenabend Leo Petronis hörten wir von den drei A-Dur-Violin-Sonaten (Bach, Beethoven, Cesar Frank) die im Mittelpunkt stehende Kreutzersonate op. 47 von Beethoven. Dieses Werk setzte seine außerordentlichen Fähigkeiten wiederum in helles Licht. Wenn er auch die stürmisch bewegten Partien der Sonate etwas ins Spielerische abgleiten ließ, so konnte er als Meister der Kantilene, die er mit der Hingabe seiner ganzen künstlerischen Persönlichkeit entfaltete, dennoch einen großen Erfolg für sich buchen. Michael Raucheisen am Flügel war in seiner unnachahmlichen Art der Tongebung ein ihm ebenbürtiger Gestalter.

Etwas Außergewöhnliches im Berliner Konzertleben bedeutete der einzige Klavierabend des jungen Ungarn Julian von Karolyi. Im Vortrag der mit künstlerischer Vollendung gespielten Großen Fantasie und Fuge G-Moll von Bach-Liszt gab es Momente, die zu den großen Offenbarungen der Tonkunst gehören. Die darauffolgende sog. Mondscheinsonate von Beethoven ließ ganz seine romantische Auffassung zum Ausdruck kommen. Besonders der 1. Satz erstand durch seine feinnervige Spielart in verklärter Innerlichkeit. Die H-Moll-Sonate von Liszt mit ihren technisch beinahe unüberwindlichen Schwierigkeiten wurde von Karolyi mit genialer Fertigkeit gemeistert.

Hans Bajer.

Bremen: Die Erkrankung des Dirigenten der Philharmonischen Konzerte, Generalmusikdirektor Prof. Ernst Wendel, machte eine Reihe von Gastspielen auswärtiger Dirigenten notwendig. Liegt darin für das Publikum der Anreiz der Abwechslung, so doch auch für das Orchester die Notwendigkeit einer dauernden Umstellung auf Temperament und Geistesrichtung des jeweiligen Führers. Ganz überwand diese Schwierigkeiten eigentlich nur ein so reifer Künstler wie Hermann Abendroth (Leipzig), der mit der in durchsichtiger Klarheit und mit feinstem Klangsinn genial aufgebauten 4. Sinfonie von Schumann das Publikum begeisterte. Schwieriger war es für den begabten Oldenburger Landesmusikdirektor Albert Bittner, Werner Egks bajuvarisch überschäumende rhythmisch und klanglich derbe Bauernmusik mit Regers abgeklärter Serenade zu vereinen. Danach hatte Joh. Schüler (Essen), mit Beethovens „Achter" und der beweglichen „Kleinen Sinfonie" von H. Wedig einen wohlverdienten Erfolg. Paul Scheinpflug dirigierte als Gast ein von Julius Schlotke sorgsam vorbereitetes Chorkonzert (Bachs Weihnachtsoratorium). Hans Schwieger nahm im Sturmschritt Beethovens „Siebte". Ganz zuletzt hatte Generalmusikdirektor Franz Konwitschny (Freiburg) mit Bruckners „Siebter" durch die formale Klarheit des monumentalen Aufbaus sowie durch sein Miterleben der religiösen Weihe Bruckners einen außergewöhnlichen Erfolg. Den Reigen der Gäste wird der Präsident der RMK., Peter Raabe, mit einem Beethoven-Abend schließen.

Neben diesem vorwiegend konservativen Programm werden aber in Bremen auch begabte jüngere Musiker gefördert. Da sind vor allem zwei hier beheimatete Talente, Karl Gerstberger und Albert Barkhausen, zu nennen. Von Gerstberger brachte der hiesige Goethebund (Mitglied der NS. Kulturgemeinde) bereits im vorigen Jahr ein wertvolles Quartett und stimmungschwere Lieder und von Barkhausen die parodistisch gewürzten W.-Busch-Lieder heraus. Vielseitiger ist die Begabung und umfangreicher das Werk von Karl Gerstberger. Der Bremer Goethebund brachte in einem besonderen Kammermusikabend eine Reihe dreistimmiger Frauenchöre (vom Frauenchor des Domchors unter Richard Liesches Leitung sauber vorgetragen), eine Kammerkantate für zwei Geigen, Bratsche und zwei Soprane; außerdem als bedeutsame Uraufführung ein Streichtrio für Geige, Bratsche und Cello. Vorzüge all dieser Werke sind Klarheit und Durchsichtigkeit des Satzes, lineare Stimmführung bei kontrapunktischer Harmoniegebundenheit und vor allem Reinheit und Kraft der melodischen Empfindung. Das Streichtrio läßt zwar noch die volle Ausreifung der an sich musikalisch hochwertigen Themen entbehren. Gerhard Hellmers.

Dresden: Die Sächsische Staatskapelle ist mit Recht der Stolz Dresdens. Es gehört nicht nur zum guten Ton, abends in den Sinfoniekonzerten zu erscheinen, in großer Toilette, im Smoking und Abendkleid; in den Hauptproben am Vormittag drängen sich die Musikbeflissenen und Musikenthusiasten, die Konservatoristen und Mittelständler, es sind die, die nur um der Musik willen kommen. Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm, jüngst zum Professor ernannt, mischt in seinem Programm vorsichtig Altes mit Neuem. Das Schema der alten Konzerte mit hervorragenden Solisten wird aufrecht erhalten. Poldi Mildner und gar Guila Bustabo enttäuschten Völker, Gieseking, Fischer, Maria Müller hielten, was sie ihrem Namen schuldig waren. Daneben einheimische Kräfte: der ausgezeichnete Pianist Karl Weiß, ein Bachmann-Schüler, die Konzertmeister des Orchesters, Jan Dahmen (auch er zum Professor vorgerückt) und Karl Hesse, schließlich Erna Sack. Neben den üblichen Klassikern und Romantikern zeit-

genössische Tonsetzer. Der Dresdner Kurt Striegler, der viel erfahrene Kapellmeister, Draeseke-Schüler, der Dresdner Josef Lederer, Geiger der Staatskapelle, ein sympathischer Tonsetzer, der Italiener Mancinelli, die Ungarn Kodaly und Rozsa, alles keine aufregenden Dinge und in keiner Weise bezeichnend für die Musik von heute. Bis dann eine echte Neuheit kam, Rudolf Wagner-Régenys „Orchestermusik mit Klavier", die eine Erfüllung dessen bedeutet, was die Oper „Der Günstling" versprochen hatte. Inzwischen hat sich Wagner-Régenys Stil gefestigt, vereinheitlicht, zu einer großen Linie durchgerungen. Alles Zerfließende ist in der Thematik wie in der Instrumentation aufgegeben. Es herrscht die reine Linie. Das Klavier als Instrument im Orchester, mit dem Orchester (nicht über dem Orchester) betont mit seinem metallen-starren Klang das Stählerne, Harte, Unerbittliche dieses Stils, der durchaus nicht seelenlos zu sein braucht. Der langsame Satz bestätigt dies in schönster Weise. Besser als der Komponist am Flügel hätte kein Pianist diesen Stil treffen können. Im gleichen Konzert kamen die „Vogellieder" für Koloratursopran, Soloflöte und Orchester von Grete von Zieritz zur Uraufführung, mit denen sich die Komponistin als eine Virtuosin des impressionistischen Orchesterklangs ausweist. Von Bedeutung auch die Erstaufführung des neuen Cellokonzertes von Hans Pfitzner, das Gaspar Cassado, dem es gewidmet ist, spielte. Die Dresdner Philharmonie, in der strengen Zucht Paul van Kempens zu einem erstklassigen Orchester herangereift (das auch in andern Städten Deutschlands seinen neuen Ruf begründen konnte), macht der Staatskapelle erfolgreich, wenn auch ohne jede oppositionelle Tendenz „Konkurrenz". Die Anrechtskonzerte erfreuen sich größter Beliebtheit. Auch in ihnen stehen neuere neben älteren Werken, die ganz neuen allerdings hat sich van Kempen für ein zweitägiges „Musikfest" im Mai vorbehalten. Auch seine Konzerte erhalten durch die Mitwirkung hervorragender und anerkannter Solisten für die breite Masse des Publikums ihre Anziehungskraft. Von ihnen hat der französische Geiger Zino Francescatti mit dem Vortrag des Paganini-Konzerts sensationell gewirkt. Aber auch Erna Berger, Georg Kulenkampff, Lubka Kolessa, Helge Roswaenge schlugen ein. Von neueren Namen sei der Holländer Cornelius Dopper mit einer interessanten Ciaconna gotica genannt.

Daneben veranstaltet die Philharmonie den mit großer Begeisterung aufgenommenen Mozart-Bruckner-Zyklus, der in der Hauptsache wenig bekannte Werke Mozarts mit sämtlichen Sinfonien Bruckners verbindet. So brachte gleich das erste Konzert die erste Sinfonie in der Linzer Fassung und die sechste in der Urfassung als „Uraufführung". Die zweite, die neunte (Urfassung), die achte, die fünfte (Urfassung) und die dritte sind inzwischen gefolgt. Musikern braucht man nicht zu sagen, was diese Tat bedeutet. Durch die Teilnahme der neuen, sehr lebendigen Brucknervereinigung wird das Unternehmen ideell sehr gestützt.

Ungemein reich blüht das Chormusikleben. Hier sind es die Wintersche Madrigalvereinigung, die Leonhardtsche Sängervereinigung (Männerchor), die sich für das neue Schaffen betont einsetzen.

Die Kirchenmusik ist kaum zu übersehen. Die alte sächsische Kantorentradition zeitigt hier ihre schönsten Früchte. In jeder Kantorei wird fleißig musiziert, einzelne haben sich spezialisiert, wie die Kantorei des Ehrlichen Gestifts, die unter Leitung von Dr. H. Krause als Schützkreis die Vorbachsche Musik pflegt. Bach selbst kann man in meist ausgezeichneten Aufführungen in allen Kirchen Dresdens hören. Zu musikalischen Ereignissen vermag der junge Kantor der Sophienkirche, Hans Heinze, seine regelmäßigen Abendmusiken zu stempeln. Sein Chor ist erstklassig, seine Orgelvorträge haben höchstes Niveau. Und eine Vorstadt-Kantorei wie die von Heinz Schubert darf sich an Joseph Haas' „Heilige Elisabeth" wagen und ihr im größten Konzertsaal der Stadt einen vollen Erfolg holen. An der Spitze aber steht der Kreuzchor, der unter Rudolf Mauersbergers Leitung in Amerika, in Berlin fast bekannter, wenigstens in seinem Wert besser erkannt ist als in Dresden selbst. Seine Sonnabend-Vespern müßten viel mehr besucht sein, hier hört man mustergültigen Schütz und Bach, hier werden die Entscheidungen für die zeitgenössische Chormusik ausgekämpft.

Der Reigen der Solistenkonzerte höret nimmer auf. Man darf wohl sagen, daß alle Sänger, alle Pianisten von Rang sich in diesem Winter hier hören ließen und noch hören lassen werden. Dazu die vielen einheimischen Solisten, die entweder eigene Abende riskieren oder sich in Vereinen hören lassen. Ihre Heimstätte ist vor allem der Tonkünstlerverein, in dessen regelmäßigen Konzerten auch den Zeitgenossen ein breiter Raum gegönnt ist. Seltener kommen schon Quartettvereinigungen. Dafür entschädigen uns das Liersch-Quartett, das einen breit angelegten Zyklus volkstümlichen Charakters durchgeführt, und das Jan-Dahmen-Quartett, das Spitzenleistungen aufzuweisen hat, beide Vereinigungen aus Künstlern der Staats-

kapelle zusammengesetzt, die auch ein Bläserquintett von außerordentlichem Niveau stellt. Und schließlich haben sich die Konzertmeister der Philharmonie Hans Garvens und Alexander Kropholler mit dem jungen, auch kompositorisch tätigen Pianisten Hans Richter-Haaser zu einem Dresdner Trio zusammengeschlossen.

Karl Laux.

Halle: Das 4. Philharmonische Konzert sah die Sächsische Staatskapelle unter Leitung Dr. Karl Böhms zu Gast. Oberon-Ouvertüre, Einleitung zum 3. Meistersinger-Akt und Beethovens C-Moll-Sinfonie ließen die künstlerische Qualität dieses Orchesters ebenso erkennen wie seine enge Verbindung mit dem impulsiven, jedoch nie unbeherrschten Dirgenten Karl Böhm. Interessant war daneben die Bekanntschaft mit zwei zum ersten Male in Halle aufgeführten Cellokonzerten. Das erste in D-Dur als op. 74 für Violincello und Orchester bezeichnete Konzert von C. M. von Weber ist eine Bearbeitung G. Cassados, des Solisten des Abends, nach Webers 2. großen Klarinettenkonzert in Es-Dur. Daß derartige Bearbeitungen keineswegs dem bedauerlichen Mangel an Cellokonzerten abzuhelfen vermögen, war auch hier ersichtlich. Die ganz auf das Blasinstrument eingestellte Anlage, die brillanten, koketten Figuren etwa des dritten Satzes bieten einem Cassado zwar keinerlei technische Schwierigkeiten, doch vermochte selbst die meisterliche Ausführung den Zwiespalt einer solchen Bearbeitung nicht zu überbrücken. Dagegen hinterließ Pfitzners Cassado gewidmetes Cellokonzert in G-Dur (op. 42) einen gleichermaßen aus dem Werk wie der Darbietung entstandenen starken künstlerischen Eindruck. Im 5. Philharmonischen Konzert spielte Edwin Fischer mit dem Berliner Kammerorchester Bachs Brandenburgische Konzerte Nr. 1, 5 und 2, nachdem er im ersten Konzert dieser Spielzeit die anderen drei aufgeführt hatte. Daß die Interpretation voll und ganz der Größe dieser einzigartigen Instrumentalkompositionen Bachs entsprach, ist bei der Einfühlungsfähigkeit und bei der künstlerisch beherrschten Musizierfreudigkeit Edwin Fischers und seines Kammerorchesters selbstverständlich. Mozarts D-Moll-Klavierkonzert, das vielleicht infolge der vorausgehenden Werke einen leichten Schuß Bachscher Exaktheit erhalten hatte, schloß das letzte Philharmonische Konzert ab.

Günther Baum, der sich in Halle durch seine Mitwirkung in der vorjährigen Festaufführung von Händels „Otto und Theophano" erfolgreich eingeführt hatte, war als Solist des 4. Städtischen Sinfoniekonzertes verpflichtet. Der gepflegte und steigerungsfähige Bariton Günther Baums trat besonders in der großen Intrigantenarie des Lysiart aus Webers „Euryanthe" und in Pfitzners „Klage" hervor. Das Städtische Orchester unter Bruno Vondenhoff bestätigte nach der den Abend eröffnenden B-Dur-Sinfonie von Joseph Haydn vor allem in Regers Hiller-Variationen seinen ausgezeichneten künstlerischen Ruf.

Kurt Simon.

Heidelberg: Nach der 50-Jahrfeier des Bachvereins nahmen die Städtischen Sinfoniekonzerte ihren Fortgang. Kurt Overhoff gab Beethovens zweiter Sinfonie im Larghetto eine ungewohnte Auffassung, dem Ganzen lebendige Gestaltung, wie auch der Pfitznersinfonie op. 36a. Walter Rehberg, Stuttgart, spielte Mozarts Es-Dur-Konzert mit überraschend gesanglichem Klavierton und vertieftem Empfinden, wie man gegenüber seinem früheren Mozartspiel feststellen konnte. Dagegen türmte Otto Voß das Tschaikowskykonzert in B-Moll mit elementarer Wucht zu Höhepunkten, die das Klavier selbst im Orchestertutti nicht abfallen ließen. Im gleichen Konzert der NS. Kulturgemeinde setzte sich Overhoff mit Liebe für Rezniceks Sinfonie im alten Stil erfolgreich ein, was ihm nicht ganz so bei Attenbergs Suite-Pastorale gelingen konnte, wohl aber bei Griegs Peer-Gynt-Suite. Er begleitete Fr. Schery zu Griegs Klavierkonzert op. 16 und Heidelbergs Konzertmeister Adolf Berg zum Violinkonzert von Sibelius. Beide eroberten sich und ihren nordischen Tondichtern neue Freunde. Das 4. Sinfoniekonzert leitete als Gast Hermann Hoenes vom Reichssinfonieorchester (München): Schuberts Unvollendete und als Höhepunkt der Wiedergabe Schumanns Frühlingssinfonie (B-Dur). Dazwischen sicherte Dr. Herbert Haag dem Händelkonzert F-Dur eine begeisterte Aufnahme. Das Riele-Queling-Quartett wußte sich seine hiesige Gemeinde noch zu erweitern. Das Stroß-Quartett setzte sich für den anwesenden Hans Pfitzner ein, der stürmisch gefeiert wurde. Die Brüder Klingler machten breitere Kreise mit Mozarts Duetten für Violine und Viola bekannt, die sehr dankbar aufgenommen wurden.

Neben diesen gutbesuchten Konzerten der Stadt, des Bachvereins und der NS. Kulturgemeinde bescherte uns das neugegründete Heidelberger Kammerorchester unter der hingebenden Leitung Wolfgang Fortners Haydns Violinkonzert in B-Dur mit Helmuth Schumacher (Frankfurt), Mozarts Cembalokonzert in G-Dur mit Alwine Möslinger. Ludwig Hoelscher warb mit seinem bezaubernden Celloton für Theodor Hausmanns Sonate op. 30, die der Komponist am Flügel begleitete. Dem Liederabend Sigrid One-

gins, die einst vom Heidelberg Philipp Wolfrums aus ihren Siegeszug begonnen hatte, folgten heimische Sängerinnen: Annie Gewin-Salm, Walburg, Emma Schick u. a. Adolf Berg bot mit seinem Kurpfälzischen Kammerorchester Brahms und Schubert (op. 115 und 166). Im Konservatorium, dessen Leitung Dr. Fritz Henn übernahm, gab Toni Seelig mit Adolf Berg, W. Kaufmann (Fr. Mühlhausen) Klaviertrios von Haydn und Brahms. Friedrich Baser.

Leipzig: Im vierzehnten Gewandhauskonzert hatte der Leipziger Dirigent und Komponist Sigfrid Walther Müller mit der Erstaufführung seiner zweiten Sinfonie (C-Dur, op. 48) durch Hermann Abendroth einen schönen Erfolg. Müller steht in der Form und der Besetzung seines Orchesters auf dem Boden der klassischen Sinfonie. Die ausgezeichnete kontrapunktische Arbeit überwiegt zwar zunächst etwas die originale Erfindung; aber die kraftvollen und einprägsamen Themen sind mit scharfer musikalischer Logik und klarer, klangvoller Instrumentierung in vier knappgefaßten Sätzen disponiert und ausgewertet. Die echte Musizierfreude und Frische, die in dem Werke steckt, läßt mit ausreifender Persönlichkeit von dem begabten Musiker vieles erwarten. Im nächsten Konzert hatte Hermann Abendroth Schuberts H-Moll-Sinfonie zwischen zwei Chorwerke gestellt: Brahms' Schicksalslied erfuhr in seiner Ausdeutung durch den prachtvollen Gewandhauschor und das Orchester eine geistig und musikalisch vollendete Ausführung und mit der überlegen gestalteten C-Dur-Messe von Beethoven erbrachte Abendroth den Beweis, daß man diesem Werke Unrecht tut, wenn man es durch die erdrückende Nebenbuhlerschaft der Missa solemnis häufig in die zweite Linie Beethovenschen Schaffens stellt. Ein treffliches Soloquartett stand ihm in Adelheid Armhold, Hildegard Hennecke, Dr. Hans Hoffmann und Johannes Oettel zur Verfügung. An einem früheren Abend hatte Emmi Leisner vermöge ihrer wundervollen Stimmittel und ihres abgeklärten Vortrags mit Regers „Hymnus der Liebe" und Haydns „Ariadne" einen ansprechenden Erfolg. Das sechzehnte Konzert bestritt Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, das mit Mozarts G-Moll-Sinfonie und der rhythmisch ungemein straffen Wiedergabe von Beethovens Großer Fuge, op. 133, in Weingartners Bearbeitung eine außerordentliche Spieldisziplin zeigte, während Fischer mit Mozarts C-Moll und Beethovens Jugendkonzert in C-Dur Triumphe feierte.

Das fünfte Sinfoniekonzert der NS. Kulturgemeinde im Gewandhaus brachte in Verbindung

mit dem Reichssender Leipzig eine Aufführung von Haydns „Schöpfung". Das ewig jugendfrische Werk kommt der lebendigen Musikerpersönlichkeit Hans Weisbachs sehr entgegen, doch befremdeten einigermaßen die von ihm bevorzugten Geschwindzeitmaße, die (wohl mit Rücksicht auf die Rundfunkübertragung) das Werk in genau zwei Stunden ablaufen ließen und der Musik manches von ihrer Naivität und Beschaulichkeit nahmen. Sehr gut hielt sich der verstärkte Funkchor, ausgezeichnet waren die Solisten (Irma Beilke, Walter Ludwig, Hans Hermann Nissen). Ein bedeutsames Ereignis war die Uraufführung von Bruckners Romantischer Sinfonie in der Originalfassung, die man der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft und dem Reichssender Leipzig verdankte. Hans Weisbach gab in einführenden Worten einen Einblick in den Werdegang der Sinfonie und brachte das (bisher unveröffentlichte) Scherzo aus der Erstfassung von 1874 zu Gehör und ließ auch durch Gegenüberstellung einiger markanter Stellen die Unterschiede beider Fassungen ohrenfällig werden. Die Aufführung (eine glänzende Leistung Weisbachs und des Leipziger Sinfonieorchesters) ergab, daß von einigen kleineren Änderungen und einer größeren Auslassung im Finale die Eingriffe in die musikalische Substanz nicht so groß gewesen sind als etwa bei der fünften und neunten Sinfonie. Aber fast auf jeder Partiturseite begegnet man kleinen Abänderungen von Bruckners Vorschriften in der Instrumentierung, Dynamik oder in den Zeitmaßen, die nun nach der Originalhandschrift berichtigt sind und uns das unverfälschte Klangbild Bruckners wiedergeben.

Aus der Reihe der Solistenkonzerte ist vor allem der Klavierabend von Lubka Kolessa und des vierten Chopinabends von Koczalskis Erwähnung zu tun, sowie des Abends von Walter Gieseking, der mit Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann zeigte, wie sehr er auch in der Welt der Klassik und Romantik zu Hause ist. Ein Abend „Hausmusik des 17. und 18. Jahrhunderts", den Günther Ramin im Gohliser Schlößchen gab, war ein Höhepunkt der dieswinterlichen Veranstaltungen. Auf einer Hausorgel aus dem Jahre 1800, auf einem Ott-Positiv und auf

dem Cembalo führte Ramin in die Klangwelt der Meister des Barock und erwies sich aufs neue als ein stilistisch und geistig nicht zu übertreffender Interpret dieser Kunst.

Der Thomanerchor unter Prof. Karl Straube setzte sich in seinen letzten Motetten für das Schaffen des Leipziger Komponisten Johann Nepomuk David ein. Neben einer Manuskript-Uraufführung eines Praeludium und Fuge in C-Dur, das, von Günther Ramin meisterlich gespielt, einen starken, einheitlichen Formwillen zeigt, kamen mehrere Motetten zu Gehör („Nun bitten wir den heiligen Geist", „Herr, nun selbst den Wagen halt", u. a.), die bei staunenswerter Satzkunst mittelalterliche Stilmomente mit modernem Empfinden verbinden und eine durchaus eigenpersönliche Note aufweisen. Wilhelm Jung.

Kritik

Bücher

Wilhelm Raupp: Max von Schillings. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

Wer sich in den Gepflogenheiten der Systempresse unseligen Angedenkens auskennt, der wird sich nicht wundern, daß das Schrifttum über Max von Schillings nur einmal, und zwar im Jahre 1922, eine zarte Blüte getrieben hat. Es war eine kleine, aber immerhin sehr aufschlußreiche Schrift von August Richard. Von da ab wurde der Komponist und Dirigent Schillings totgeschwiegen und erst recht nach seinem durch den Systemminister Becker herbeigeführten Sturz. In diese dunklen Affären wirft die neue Biographie von Wilhelm Raupp ihr grelles Scheinwerferlicht. Raupp läßt bisher völlig unbekanntes Tatsachenmaterial sprechen. Damit räumt er aber gleichzeitig auf mit allen bisherigen verfälschenden Darstellungen. Weit wichtiger aber an diesem Buch ist die umfassende Darstellung der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Schillings, die nicht nur geeignet ist, das Interesse der Fachwelt und der kunstliebenden Musikfreunde zu wecken, sondern darüber hinaus auch werbendes Verständnis für das Ringen und Streben dieses aufrechten und charaktervollen Deutschen. Die Darstellung dieses fast tragischen Menschenschicksals, das sich auf dem wankenden Grund der Verfallszeit abspielte, ist fesselnd und gründlich. Wir wollen hier nicht das durch seine Geschlossenheit imponierende Buch in seine Einzelheiten zerpflücken, sondern statt dessen herzhaft allen musikliebenden Kreisen ankündigen. Die Gründlichkeit der Arbeit, zu der der junge rheinische Dichter Heinz Steguweit ein Vorwort geschrieben hat, verdient allgemeinen Erfolg.

Rudolf Sonner.

Ernest Closson: La facture des instruments de musique en Belgique, Bruxelles 1935.

Der Konservator des Instrumentenmuseums des Königlichen Konservatoriums zu Brüssel Ernest Closson legt eine Geschichte des Instrumentenbaues in Belgien vor. In fünf Kapiteln werden die Entwicklungszüge der verschiedenen Sparten des Instrumentenbaues aufgezeigt, als da sind Orgel-, Klavier-, Geigen- und Lautenbau, Blasinstrumente und Glockenspiele, die ja gerade in Flandern und in Holland besondere Bedeutung erlangt haben. Das sorgfältig zusammengetragene Material zeigt die Entwicklungsgeschichte des belgischen Instrumentenbaues vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Neben Italienern und Franzosen sind es vor allem die deutschen Meister des Instrumentenbaues gewesen, die sich entweder in Belgien niedergelassen oder sonst irgendwie befruchtend auf diesen kunstgewerblichen Industriezweig der Flamen und Wallonen gewirkt haben. Gerade aber im Sichtbarmachen dieser unterirdisch fließenden Quellen liegt die kulturpolitische Bedeutung dieses empfehlenswerten Buches. Rudolf Sonner.

Konrad Huschke: Johannes Brahms als Pianist, Dirigent und Lehrer. Verlag: Friedrich Gutsch, Karlsruhe in Baden.

Immer steht der Schaffende so sehr im Vordergrund, daß seine Tätigkeit als Nachschaffender darüber zumeist halb vergessen wird. Das ist in der Natur der Sache begründet. Huschke stellt nun in seinem Büchlein (ähnlich wie früher über Beethoven) zusammenfassend dar, wie Brahms als Pianist, Dirigent und Lehrer — halb unwirsch und eigenwillig, halb voll größter Liebenswürdigkeit — vom Technischen als Grundlage aus stets nach dem höchsten Ziel der Verinnerlichung vorwärtsstrebt. Über begeisterte Anerkennung und erbit-

tierte Verneinung werden auch bisher unbekannte Quellen herangezogen. Einige Juden, die damals im Musikleben herrschten, werden reichlich gelobt; im übrigen läßt sich über die Darstellung des von allen Seiten beleuchteten Stoffes nur das Beste sagen. Carl Heinzen.

Musikalien

Joh. Nep. David, Drei Chormotetten. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die neuen Motetten Davids sind schön und sauber gearbeitet, sie werden auch ausgezeichnet klingen. Als Choräle sind verwendet „Nun bitten wir den heiligen Geist" (Diese Motette enthält als besondere kontrapunktische Feinheit einen Quint- und Oktavkanon über einem ostinaten Baß), ferner „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" und „Herr, nun selbst den Wagen halt". Alle drei Stücke sind wirklich schöne Beispiele neuer Kirchenmusik. Herbert Müntzel.

Kurt Thomas, Sechs heitere und besinnliche Chorlieder und Madrigale nach Worten von Wilhelm Busch für Chor mit und ohne Instrumente, Werk 27. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzg.

Das sind ein paar feine Gaben für gemischte Chöre nach anstrengender „ernster" Arbeit zu singen, allerdings sind sie nicht ganz leicht. Das Einstudieren wird aber viel Freude bringen, zumal da diese Madrigale auch eine Menge schöner Einzelzüge enthalten, die man erst bei näherer Betrachtung entdeckt. Herbert Müntzel.

Fritz Reuter, „Das Spiel vom deutschen Bettelmann", Oratorium für gemischten und Männerchor, Soli und Orchester nach Worten von Ernst Wiechert, Werk 31. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Dem umfangreichen, nach Angabe des Verlages etwa zweistündigen, Werke liegt die bekannte Dichtung von Ernst Wiechert als Vorwurf. Und man kann wohl sagen, daß der Komponist alles das mit den Mitteln der Musik auszudrücken versucht, was der Dichter in sein Werk gelegt hat. Allerdings liegt darin auch eine Gefahr, die wohl nicht restlos gebannt ist, die Komposition eines dichterischen Vorwurfs darf sich nicht allzusehr auf das Gebiet der reinen Schilderung beschränken, schließlich soll die Dichtung im wesentlichen der Ansatzpunkt für musikalische Formen sein. Zur Stilfrage wäre zu sagen, daß etwas mehr kontrapunktische Ausarbeitung dem Werke eher zuträglich als abträglich gewesen wäre. Herbert Müntzel.

Johann Joachim Quantz: Triosonate für Flöte (Oboe, Violine und Generalbaß). Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

In der von ihm redigierten Sammlung „Organum" bringt Professor Max Seiffert eine Triosonate des friderizianischen Flötenmeisters. Seiffert hat sie nach einem in seinem Privatbesitz befindlichen Manuskript bearbeitet. Der Herausgeber weist darauf hin, daß die Gleichstellung von Flöte und Oboe für die Oberstimme im Autograph ausdrücklich vermerkt ist. Über die schöpferische Fruchtbarkeit von Quantz braucht wohl nichts mehr gesagt zu werden, ebensowenig über seine kammermusikalischen Gestaltungsqualitäten. Bliebe allein noch, dem Herausgeber zu danken, dieses entzückende Werk wieder der Allgemeinheit zugänglich gemacht zu haben. Rudolf Sonner.

Johann Rosenmüller: In hac misera valle. Geistliches Konzert für zwei Soprane und Baß, Orgel und Violoncello. Bearbeitet von Max Seiffert. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Die Partiturkopie dieses geistlichen Konzertes war ursprünglich im Besitze Forkels gewesen. Sie ist, nachdem sie lange als verloren gegolten hat, im Besitz der Berliner Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik festgestellt worden. Max Seiffert, der gründliche Kenner barocker Musik, hat dieses sechsfätzige Vokalkonzert neu bearbeitet und für den praktischen Gebrauch eingerichtet. Die textlichen wie auch die musikalischen Gehalte lassen dieses leicht aufführbare geistliche Konzert besonders für die Gottesdienste der Fastenzeit geeignet erscheinen. Rudolf Sonner.

G. Sammartini: Zwölf Sonaten für zwei Blockflöten oder Violinen und Basso continuo. Heft I, II, III. B. Schotts Söhne, Mainz.

Diese von F. J. Giesbert herausgegebenen und bearbeiteten Triosonaten stammen vom sogenannten „Londoner" Sammartini. Sie wurden seiner-

zeit für musikliebende Laien geschrieben und gefallen durch ihre Frische und Anmut. Giesbert hat sie so gesetzt, daß sie sowohl in der originalen Besetzung wie auch als Streichquartette gespielt werden können. Der Freizügigkeit der Besetzung sind somit keinerlei Schranken auferlegt.

Rudolf Sonner.

Mathew Locke: Concert zu vier Stimmen, bearbeitet und herausgegeben von F. J. Giesbert. Heft I/II. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

Alles Wissenswerte über Mathew Locke, den Hofkomponisten des englischen Königs Karl II., teilt der Herausgeber in einem aufschlußreichen Vorwort mit. Der vorliegende Neudruck folgt genau dem im Royal College of Music aufbewahrten Autograph. Mit geschickter Hand hat Giesbert die Orthographie den heutigen Bedürfnissen angepaßt und auch da, wo das Manuskript unleserlich war, Noten sinngemäß ergänzt. So reiht er zum Verdienst einer wissenschaftlich stichhaltigen Ausgabe auch den, die Literatur des häuslichen Musizierens um wertvolle Beiträge bereichert zu haben.

Rudolf Sonner.

Kinder singt mit! Eine neue Sammlung von 150 deutschen Kinderliedern, herausgegeben von Emmi Goedel. Für Klavier zu zwei Händen gesetzt von Guido Waldmann. Bilder von Betty Jacobshagen. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

Das Buch ist entstanden aus den Kinderliedstunden des Deutschlandsenders, die Emmi Goedel seit zwei Jahren leitet. Wenige ähnliche Sammlungen sind so sorgfältig ausgewählt als diese, die wirklich nur echte und beste Kinderlieder enthält nach den Gesichtspunkten, wie sie etwa Hensel und sein Kreis angeben. Gleichzeitig ist der stoffliche Umfang der Sammlung für das ganze Jahr ausreichend und gibt dem Haus und der Schule für jeden Tag den klingenden Begleiter mit. Einem Teil der Lieder ist auch noch eine Tanz- oder Spielanweisung beigefügt, die vielen willkommen sein wird, um das Kinderlied, in dem ja immer noch die alte Einheit von Wort, Ton und Bewegung ungeteilt ist, wieder im ursprünglichen Sinne lebendig zu machen, ohne es im früheren Kindergartensinne zu verniedlichen. Die Klaviersätze von Guido Waldmann erscheinen sehr „leicht", wenn man die Menge der Noten wiegt; aber sie sind bei aller Schlichtheit niemals farblos und nüchtern, sondern stets vielgestaltig und durch die musikalischen Ansprüche ungemein fruchtbar für das Lied wie für die Erziehung des Spielers. Die — vielleicht absichtliche — Wahl von meist „bequemen" Tonarten, läßt auch die Mitwirkung der Blockflöte zu, wie überhaupt die Klarheit der Sätze jederzeit eine Übertragung auf andere Instrumente ermöglicht. Für eine spätere Auflage dieses vorbildlichen Buches hätten wir nur noch den Wunsch, daß die Spielanweisungen allen Liedern beigegeben werde oder als Sonderheft dazu erscheinen. Die Sammlung gehört in jedes deutsche Haus und an jede Stelle, die der Jugend dienen will.

Karl Schüler.

Orff-Schulwerk F. 1./2. Kleines Flötenbuch, Heft 1 und 2 von Gunild Keetman. Verlag Schotts Söhne, Mainz.

In der groß angelegten Gestaltungs- und Bewegungsschule von Carl Orff erschienen zwei Blockflötenhefte, die — ohne allerdings streng methodisch für die Spieler angelegt zu sein — jedem Blockflötenlehrgang Leben und Frische mitteilen können, am meisten dort, wo überhaupt schon im Sinne des Orff-Schulwerkes gearbeitet wird. Die oft originellen Weisen halten sich in der Nähe der Volkstänze und geben über das eigentlich Spielerische hinaus eine Fülle von (im wahren Wortsinne) lehr-reichen Gedanken.

Karl Schüler.

Heinrich Caspar Schmid: Serenade für Alt-, Tenor- und Baßflöte, op. 99. Musikverlag Max Hieber, München.

Dieses jüngste Werk des bayerischen Komponisten reiht fünf kurze, aber musikalisch reizvolle Sätze aneinander. In jedem einzelnen Satz sind nie rastende Energien spürbar, die sowohl in den melodischen Wendungen, als auch in den rhythmisch-motorischen Elementen typisch für die Schmidsche Schreibweise sind. Dem „frohbewegten" ersten Satz folgt ein von echt deutscher Innigkeit getragener langsamer Teil. Echte musikantische Heiterkeit spricht sich im dritten Satz aus. Der als „Tanz" überschriebene vierte Satz ist ein echt bayerischer Walzer von ursprünglicher Volkstümlichkeit. Dieser Hang zum Volkstümlichen, zum Einfachen und Kindlichen, ist ein charakteristischer Wesenszug im Schaffen von Schmid, der gerade heute so sympathisch berührt, weil dem Komponisten diese entscheidende Unmittelbarkeit schon immer eigen war, also nicht erst heute aus Konjunktur erstrebt wird. Damit tritt Schmid in die Gesinnungsnähe Hans Pfitzners. Die kleine Spitzwegische Suite des Schlußsatzes mit ihrer anmutigen Schalkhaftigkeit eignet sich vorzüglich für den Zweck einer abendlichen Blasmusik. Statt der vorgeschriebenen Flöten läßt der Komponist die Besetzung auch für Flöte, Oboe und Klarinette

oder zwei Violinen und Viola offen. Diese Serenade sei allen jenen empfohlen, die Sinn und Freude an ursprünglichem Musizieren haben.

Rudolf Sonner.

Philipp Emanuel Bach: Drei Sonaten für sieben Melodieinstrumente. Herausgegeben von Ulrich Leupold. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Das Wort Sonate ist in diesem Falle nicht gleichzusetzen mit dem Formbegriff der Klassik. Es handelt sich im vorliegenden Falle lediglich um Klangstücke, die nach einer Handschrift der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums in Brüssel von Ulrich Leupold in der Reihe „Scholasticum" neu veröffentlicht werden. Das Original sieht eine Besetzung für zwei Hörner, zwei Flöten, zwei Klarinetten und Fagott vor. Doch hat der Herausgeber den Sonaten ein Vorwort vorausgeschickt, in welchem er andere gültige Besetzungsmöglichkeiten angibt. Die Kühnheit des Einfalles und die harmonische Struktur dieser Sonaten überrascht. Sie bergen so viel Wegweisendes in sich, daß es verständlich wird, weshalb gerade der „Berliner" Bach so starken Einfluß auf die Wiener Schule hat gewinnen können. Der vom Verlag beabsichtigte Zweck, mit der Neuherausgabe alter Werke sowohl der Praxis als auch der Wissenschaft zu dienen, ist mit dieser von Leupold durchgeführten Bearbeitung erfüllt.

Rudolf Sonner.

* Musikalisches Presseecho *

Neueinrichtung des Beethoven-Hauses in Bonn.

In einer im Bonner Beethoven-Haus abgehaltenen Besprechung mit der Presse legte der Vorsitzende des Beethoven-Hauses und Direktor des Beethoven-Archivs, Professor Dr. Ludwig Schiedermair, die Gründe dar, die ihn zu der inneren Neueinrichtung des Hauses veranlaßten. Der Hauptgedanke seiner in einjähriger Arbeit durchgeführten Umgruppierung war der, das biographisch, künstlerisch und lokal weniger Wertvolle in das im Archivhaus eingerichtete Magazin zu verweisen, um das charakteristisch Wichtige und Echte voll in Erscheinung treten zu lassen. Dabei wurden Dubletten, endlose Nachbildungen und kitschige Stücke ausgeschieden, die Überfülle des Gleichartigen wurde beseitigt. Die für die Anfangszeiten eines Museums richtige Ansicht, den ganzen Besitz zur Schau zu bringen, wurde aufgegeben und eine durchaus vorsichtige Auswahl vorgenommen. An dem Geburtszimmer wurde überhaupt nichts verändert.

Die Originalbilder und Originalgegenstände, die von Beethoven selbst herrühren oder mit ihm in naher Beziehung standen, verschwinden nun nicht mehr in einem wahren Labyrinth aller möglichen Nebensächlichkeiten späterer Generationen, sondern treten dem Beschauer klar und deutlich entgegen. Von dem Zeitpunkt an, wo unter der Absicht, den Gesamtbesitz zur Schau zu stellen, kaum ein Fleckchen leere Wand mehr übrigblieb und die Meinung vielleicht hervorgerufen werden konnte, daß man sich eher in einer reichbeschickten Antiquitätensammlung befände, mußte notwendig und geradezu zwangsläufig an eine Sichtung und Neueinrichtung herangegangen werden.

Was jetzt zur Schau gestellt ist, hat eine wissenschaftlich gefestigte Grundlage und stützt sich auf die Ergebnisse der Beethoven-Forschung und der Forschung der deutschen musikalischen Klassik, ohne daß jedoch dabei versucht worden wäre, das Museum zu einem der Allgemeinheit unverständlichen Gelehrtenmuseum umzumodeln. Daß sich an eine solche Neueinrichtung natürlich nur der heranwagen durfte, der sachlich bis ins einzelne bewandert ist, ist eine Selbstverständlichkeit. Bei der Neueinrichtung der inneren Räume erhielten die Decken, Wände und Fußböden einen neuen, der damaligen Zeit angepaßten Anstrich. Die Vitrinen und Schaukästen wurden erneuert und außerdem überhaupt Vorsorge für Schönheit und Sicherheit getroffen. Diese Arbeiten wurden nach den Angaben und Entwürfen des Provinzial-Baurates Th. Wildeman (Bonn) durchgeführt und verleihen den Räumen einen neuen eigenartigen intimen Reiz. So zeigt sich denn nun das Geburtshaus im ursprünglichen Zustand der Familie ohne besondere museale Gesichtspunkte, während

diese jedoch nach der heutigen Auffassung im eigentlichen Beethoven-Museum des Vorderhauses zur Geltung kommen.

Kurt Heifer
(Der Mittag — Düsseldorf, 25. 3. 1936.)

Die Leipziger Kammersänger.

In diesen Tagen hat der Leipziger Oberbürgermeister Dr. Goerdeler zwei Mitglieder der städtischen Bühnen die Titel „Kammerschauspielerin" bzw. „Kammersänger" verliehen. Gleichartige Auszeichnungen vergab er schon vor einem Jahr, so daß der Fall kein Novum ist. Immerhin scheint es berechtigt, Überlegung anzustellen, die die grundsätzlichen Nebenwirkungen des Vorgangs betreffen. Bisher war es bekanntlich nur eine bestimmte Reihe von Theatern, die verdienten und hochwertigen Spielkräften das Recht zusprach, den Titel Kammersänger zu führen. Im Schauspiel war vor dem Krieg die Bezeichnung „Hofschauspieler" geläufig; sie ist in Preußen nunmehr durch das Prädikat „Staatsschauspieler" erneuert worden.

Es waren immer nur Staatstheater, die solche Ehrungen vergaben. Es waren — neben Berlin — zuletzt nur noch die Münchener und Dresdener Bühnen. Bühnen also, die die Tradition und den künstlerischen Ruf für sich hatten. Heute werden — nach wie vor — in anderen Städten ausgezeichnete Aufführungen inszeniert, und welchen Anteil gerade Leipzig an der gegenwärtigen deutschen Theaterleistung besitzt, ist an dieser Stelle mehrfach betont worden. Dennoch ergibt sich die Frage, ob es ratsam ist, daß nun auch diese städtische Bühne Prädikate verleiht, die stets staatlichen Theatern vorbehalten waren. Dies wird hier gesagt, obwohl nicht gegen diese Leipziger Ernennungen polemisiert werden soll; es wird gesagt, weil das Beispiel Schule machen könnte. Denn was einem städtischen Theater recht ist, ist dem anderen billig, gleichgültig, ob es in einem Ort von 750 000 oder 30 000 Einwohnern liegt. Es könnte also, sich auf das Leipziger Beispiel berufend, irgendeine Gemeinde, deren Bühne gar keine Rolle spielt, Ensemblemitglieder zu Kammersängern, zu — diesen Titel gab es bisher überhaupt nicht — Kammerschauspielern ernennen. Das würde aber dieser Bezeichnung, die ja eine Anerkennung, eine Ehrung sein soll, das Gewicht nehmen. Und das wäre unerfreulich, denn die genannten Titel sind die einzigen, die die Möglichkeit geben, künstlerische Leistungen am Theater sichtbar hervorzuheben.

(Berliner Tageblatt, 24. 3. 1936.)

Zeitgeschichte

Neue Opern

Die Hamburgische Staatsoper hat die neue Oper von Ottmar Gerster „Ennoch Arden" zur Uraufführung angenommen.

Der Termin der Uraufführung der Oper „Skandal um Grabbe" von Paul Strüver im Operettenhaus zu Duisburg wurde endgültig auf den 2. April festgesetzt.

Als weitere Uraufführung in dieser Spielzeit wird für Mitte Mai die Oper „Die Heirat" von Mussorgskij-Tscherepnin vorbereitet.

Florizel von Reuter hat die Partitur zu seinem musikalischen Lustspiel „Liebesnacht im Schloß" vollendet.

Opernspielplan

„Die Gärtnerin aus Liebe", Oper von W. A. Mozart, wird in der deutschen Übertragung von Dr. Siegfried Anheißer am 29. April 1936 am Opernhaus in Hannover erstaufgeführt.

In der Kgl. Oper in Brüssel (Théatre de la Monnaie gelangte Wagner-Regenys „Günstling" in der französischen Übersetzung von Paul Spaak zur Erstaufführung.

Neue Werke für den Konzertsaal

In einem Konzert der NS. Kulturgemeinde Düsseldorf gelangte eine „Fuga ricercata" für Orchester von Wilhelm Friedemann Bach, dem ältesten Sohne Johann Sebastian Bachs, zur Uraufführung. Das Manuskript befand sich im Nachlaß des ehemaligen städtischen Musikdirektors Prof. Julius Buths. Die Darbietung stand unter Leitung von Kapellmeister K. M. Artz.

S. W. Müllers „Concerto grosso" für Trompete und Orchester gelangt am 22. Mai in Dresden (van Kempen), zur Uraufführung.

Von Erich Sehlbach ist für die Weimarer Sinfoniekonzerte (Oberborbeck) eine Musik für Klavier und Orchester zur Uraufführung angenommen worden.

Neue Eichendorff-Lieder Egon Kornauths wurden kürzlich in Graz von der bekannten Altistin Gertrude Pitzinger mit dem Komponisten am Flügel zur Uraufführung gebracht.

Alex Grimpe hatte mit der Uraufführung seiner neuen „Suite für Streichorchester, Werk 25" durch das Hamburger Kammerorchester der NS. Kulturgemeinde (Leitung Konrad Wenk) Erfolg.

Die 7. Sinfonie von Hermann Ambrosius wird am 17. April in Leipzig in einem Konzert der NS. Kulturgemeinde unter Leitung von Hans Weisbach aufgeführt und vom Reichssender Leipzig übertragen.

Die Romantische Sinfonie in C-Dur von Winfried Zillig wurde von der NS. Kulturgemeinde zur Uraufführung angenommen. Sie wird während der diesjährigen Reichstagung der NS. Kulturgemeinde in München von dem NS. Reichssinfonie-Orchester unter Leitung von Kapellmeister Franz Adam aus der Taufe gehoben werden.

Joseph Suders Kammersinfonie A-Dur wurde in Breslau unter Leitung des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. P. Raabe aufgeführt.

Georg Böttchers „Oratorium der Arbeit" für Männer-, Frauen-, gemischten und Kinderchor, 2 Solisten und Orchester ist nunmehr auch für Bremerhaven, für Aalen/Wttbg. und Pößneck zur Aufführung angenommen.

Tageschronik

Der im Jahre 1927 vom preußischen Staatsministerium begründete Staatliche Beethoven-Preis ist auf Vorschlag des dafür berufenen Kuratoriums von der Preußischen Akademie der Künste dem Komponisten Dr. h. c. Siegmund von Hausegger verliehen worden.

Das vom polnischen Kultusministerium eingesetzte Preisrichterkollegium hat einstimmig beschlossen, den diesjährigen Staatspreis Polens für Musik dem Prof. Sikorski für seine Tätigkeit als Komponist und Musikpädagoge zu verleihen. Der Preis beträgt 5000 Zloty.

Das Pfingstsingen 1936 des Lobedabundes der Chöre und Musikgilden findet vom 30. Mai bis zum 2. Juni in Danzig statt.

Die diesjährige Reichstagung der im Deutschen Sängerbund zusammengeschlossenen Männergesangvereine findet vom 15. bis 18. Mai in Hamburg statt.

Das diesjährige Niederbergische Musikfest in Langenberg am 23. und 24. Mai wird dem Andenken A. L. Schlageters gewidmet sein. Anläßlich des 40. Todestages von Anton Bruckner am 11. Oktober begeht die Stadt Stuttgart vom 10. bis 12. Oktober eine Brucknerfeier.

Die Stadt Darmstadt beabsichtigt zur Förderung zeitgenössischen Schaffens alljährlich eine Musik-Festwoche zu veranstalten, deren erste Oktober dieses Jahres geplant ist. Vorgesehen sind fünf Veranstaltungen: ein Orchesterkonzert, ein Kammermusikkonzert, ein Konzert für gemischte Chöre, ein Konzert für Männerchöre und ein Konzert mit Werken aus der Jugendbewegung. Zu diesem Zweck lädt die Stadt Darmstadt alle deutschen Komponisten ein, bis spätestens den 15. April neue Werke für Orchester, Kammermusik, gemischten Chor, Männerchor zur Prüfung für die erste Musikwoche einzusenden.

Für die Sommersaison 1936 der Londoner Covent Garden Opera wurden u. a. verpflichtet: Elisabeth Rethberg, Tiana Lemnitz, Lauritz Melchior, Ludwig Weber.

Die Pariser Festwochen dieses Jahres beginnen am 28. April und enden Mitte Juli. In dem Festprogramm ist besonders erwähnenswert ein achttägiges Wagner-Fest in der Großen Oper, in dessen Rahmen der gesamte „Ring" und der „Tristan" zur Aufführung gelangen. Außerdem sind Mysterienspiele vor der Notre-Dame-Kirche und Molière-Festaufführungen im Ehrenhof des Louvre vorgesehen.

Eine Beratungsstelle für Hausmusik ist jetzt in der Hamburger Landesleitung der Reichsmusikkammer eingerichtet worden. Diese Einrichtung ist eine zielbewußte Fortsetzung des Gedankens der im „Tag der Hausmusik" verkörperten Hausmusikpflege.

In der Hamburger Staatsbibliothek wurde kürzlich ein wertvoller musikgeschichtlicher Fund gemacht. Man entdeckte dort das vollständige Notenmaterial eines vergessenen Singspiels von Joseph Haydn, das „Der Apfeldieb" heißt und vermutlich 1791 erstmalig in Hamburg gespielt worden ist.

Im Nachlaß der einstmals hochberühmten und gefeierten Pianistin Laura Rappoldi-Kahrer, die mit Wagner, Chopin, Liszt, Bülow und allen anderen musikalischen Größen ihrer Zeit in Berührung gekommen und vor etwa zehn Jahren in Dresden gestorben ist, entdeckte Felix von Lepel sieben bisher unbekannte Briefe, die Mathilde Wesendonck, die große Freundin und Verehrerin Richard Wagners, teils an den Geiger Rappoldi, teils an dessen Gattin, die Pianistin Laura Rappoldi, in den Jahren 1880 bis 1883 gerichtet hat. Der Nachlaß wird von der in Dresden lebenden Tochter Laura Rappoldis betreut. Der letzte der sieben Briefe ist kurz nach Wagners Tod (1883) geschrieben. Die Briefe handeln u. a. von den Quartettabenden und Matineen, welche Rappoldi, Grützmacher und einige andere Musiker jener Zeit im kunstliebenden Hause von Mathilde Wesendonk veranstalteten.

Toscanini, der im Mai ein Konzert des britischen Rundfunks dirigieren sollte, hat dieses Konzert abgesagt, und zwar mit der Begründung, daß er zwischen der New Yorker Saison und der Salzburger Saison einen Erholungsurlaub benötige. Mit Rücksicht auf die zwischen England und Italien bestehende Spannung war es unvermeidlich, daß die Absage Toscaninis auf politische Beweggründe zurückgeführt wurde, was jedoch dementiert wurde.

In Nürnberg hat sich ein neuer dem Reichsverband angegliederter Gemischter Chor gebildet, der sich die Pflege alter und neuester A-capella-Musik zum Ziele setzt. Seine Leitung liegt in Händen des (auch als Gastdirigent deutscher Sender bekannten) Komponisten Karl Meister.

Ewald Siegerts „Variationen und Fuge über ein Thema von Haydn" für großes Orchester gelangten im 6. Meisterkonzert im Opernhaus Chemnitz unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

Der Breslauer Lehrer-Gesang-Verein unter Leitung von Wilhelm Sträußler wird das bekannte große Männerchorwerk „Frithjof" von Max Bruch zur Aufführung bringen.

Das Chorwerk „Crucifixus" von Hermann Simon, das bei dem letztjährigen Tonkünstlerfest des ADMV zur Aufführung gelangte, ist für die bevorstehende Osterzeit u. a. vom Thomaskantor Prof. D. Straube (Leipzig) und von Eberhard Wenzel (Görlitz) angenommen worden.

Die Mannheimer Sopranistin Elisabeth Brunner sang in Coburg und Frankfurt a. M. Werke von Schumann und Schubert, wobei sie mit Mänerchor „Die Allmacht", „Nacht und Träume", „Dem Unendlichen" zum Vortrag" brachte.

Auch der Chorgau Pommern im Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands hat für seine Mitglieder ein Heft von Gemeinschaftschören geschaffen. Als Kompositionen wurden aus der von Dr. Walter Hott herausgegebenen Sammlung „Der Landchor" Werke von Grabner, Hans Lang, Walter Rein und Hermann Simon ausgewählt.

Vom 21. bis 25. April findet in Kattowitz eine Deutsche Musikfestwoche statt, in der unter Mitwirkung von bedeutenden solistischen Kräften aus dem Reich und des Opernorchesters des Oberschlesischen Landestheaters in einer Reihe von Konzerten Meisterwerke deutscher Komponisten zur Aufführung gelangen werden. Den Auftakt der Deutschen Musikfestwoche bildet ein Bachabend in der evangelischen Kirche. Die Veranstaltungen klingen mit der zweimaligen Aufführung von Brahms' „Schicksalslied" und Beethovens „Neunter Sinfonie" in Kattowitz und Königshütte aus.

In einem von Wilhelm Fortner geleiteten Konzert des Heidelberger Kammerorchesters gelangte am 23. März auch das neue Klavierkonzert von Gerhard Frommel durch Professor Alfred Hoehn zur Aufführung.

Im Laufe der Zeit von 1933 bis jetzt hat das Lenzewski-Quartett 27 Werke von zeitgenössischen Komponisten zur Aufführung gebracht.

Werner-Joachim Dickows kleine Sinfonie op. 14 und Orchesterfuge op. 26 gelangten im Reichssender München zur Aufführung.

Der Vorsitzende des ADMV, Professor Dr. Peter Raabe, hat den alten Brauch wieder eingeführt, die bisherigen Musikfeste des ADMV als „Tonkünstlerversammlungen" zu benennen. Diese Tonkünstlerversammlung findet in diesem Jahr in Weimar statt. An Opern gelangen zur Aufführung: „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius und „Dr. Johannes Faust" von Hermann Reutter. Weiterhin sind vorgesehen: Konzert für Orchester von S. v. Borck, ein Klavierkonzert von Karl Schäfer und eine Sinfonie von J. Przechowski. In Chorkon-

zerten gelangen zur Aufführung: Lied der Liebe, Kantate von H. Wedig, das Requiem von Max Reger, Festliche Hymne von Max Gebhard, Verkündigung von Heinz Schubert, Hymnus des Glaubens von K. Thieme. Heinz Thiessen ist vertreten mit Passacaglia und Fuge für Orgel, Petsch mit fünf kurzen Geschichten, Felix Raabe mit „Wahrhaftige Beschreibung" und Hans Gebhard mit der Ländlichen Suite. Ein Kirchenkonzert vermittelt drei A-capella-Chöre von Fritz Büchtger, eine Motette von Max Martin Stein, eine Deutsche Liedmesse von Wolfgang Fortner, Präludium und Toccata für Orgel von Hans Humpert, Variationen für die Orgel von Karl Marx und Passacaglia und Fuge für Orgel von Paul Groß. — Für Kammerorchester haben geschrieben: Lothar von Knorr „Concerto grosso", Hugo Distler ein Cembalo-Konzert, Hans Vogt ein Konzert für Streicher und Hugo Herrmann ein Gamben-Konzert. Ferner wird man ein Streichquartett von K. von Wolfurt hören, von Friedrich Hoff ein Streichtrio, eine Sonatine für Horn, Trompete und Klavier von Ludwig Gebhard, von Cesar Bresgen „Musik für 2 Klaviere", von Hermann Simon drei Goethe-Gesänge und von Ludwig Weber „Nun laden wir den Frühling ein". In der neuen Sparte für Festmusik im Freien wird von H. Uldall eine Blasmusik erklingen, von Hermann Schroeder eine Festmusik mit einstimmigem Massengesang und von Karl Gerstberger „Weckruf" und „Lob der Arbeit".

Rundfunk

Der Reichssender Köln und die Staatliche Hochschule für Musik in Köln haben sich zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen. Sie beginnt mit einem vierwöchigen Kursus, der die Grundlagen der musikalischen Programmgestaltung im Rundfunk sowie des Singens und Spielens vor dem Mikrophon behandelt.

Ludwig Lürmans op. 6 „Vorspiel zu einer Komödie" brachte der Reichssender Hamburg und zwar zugleich als Konzertaufführung für die Arbeitslosen der Stadt. Sein Concertino op. 9 für Orchester-Konzerte des Bundes deutscher Komponisten unter Leitung von Paul Graener.

Der Münchener Reichssender brachte am 2. März die Uraufführung von Erich Rhodes „Fränkische Suite".

Tanz und Gymnastik

Innerhalb des Betriebes der preußischen Staatstheater soll der Tanz in Zukunft so eingeordnet werden, daß in Berlin das große Ballett gepflegt wird, während nach einer Anordnung des Generalintendanten, das bisherige Ballett des Kasseler Staatstheaters als Kammertanzgruppe der preußischen Staatstheater mit dem Sitz in Kassel eingerichtet wird. Die Leitung dieser aus 6 Tänzern und 14 Tänzerinnen bestehenden Kammertanzgruppe hat Ellen Petz von Cleve.

Deutsche Musik im Ausland

Hans Hermanns Improvisation über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und Passacaglia wurde von Josef Wagner (Träger des Warschauer Chopinpreises) zur Aufführung am Prager Sender gebracht.

Clemens Krauß und Viorica Ursuleac gastierten in der Bukarester Oper in „Tosca" und „Fidelio". Außerdem dirigierte Krauß ein Sinfoniekonzert in Bukarest mit Werken von Tschaikowski und Strauß.

Die beiden sudetendeutschen Künstler Maria Heller, Pianistin und Cembalistin, und Erich Neumann, Cellist, Professor an der Deutschen Akademie in Prag, konzertierten im vollbesetzten Saale des Landeskonservatoriums in Leipzig mit außerordentlichem Erfolge.

Eva Liebenberg sang an einem Liederabend in Amsterdam. Zahlreiche Mitglieder der deutschen Kolonie waren erschienen. Die Künstlerin wurde für die Altpartie in der Johannes-Passion nach Riga und für die 9. Sinfonie nach Kattowitz verpflichtet.

Am 17. April dirigiert Laber in Brünn die Philharmoniker (Tschechoslowakei), u. a. die Uraufführung „Sinfonietta" von Anton Tomaschek und die Urfassung der 5. Sinfonie von Bruckner.

Der Cellist Joseph Michel hatte in Meran in einem großen internationalen Orchesterkonzert unter Leitung von Maestro Gravina großen Er-

folg mit dem Vortrag des Haydn-Konzertes D-Dur.

Verlagsankündigungen

Die für das Weimarer Tonkünstlerfest des ADMV angenommene „Verkündigung" für Solo-Sopran, Frauenchor, Gemischten Chor und Orchester von Heinz Schubert erscheint demnächst im Verlage Ries & Erler, Berlin.

Personalien

Erich Seidler, der musikalische Leiter des Reichssenders Hamburg, wurde vorbehaltlich der Bestätigung durch Reichsminister Dr. Goebbels zum Intendanten und musikalischen Oberleiter der „Deutschen Musikbühne" der NS. Kulturgemeinde für die Spielzeit 1936/37 verpflichtet.

Der Leipziger Operndirektor Dr. Hans Schüler, der bisher kommissarisch auch die Leitung des Alten Theaters hatte, ist vom Oberbürgermeister endgültig mit der Gesamtleitung der Städtischen Bühnen betraut worden.

Die Regia Accademia di Santa Cecilia in Rom, die die bedeutendsten Musiker zu ihren Mitgliedern zählt, hat Dr. Hans Pfitzner zum Ehrenmitgliede ernannt.

Prof. Friedrich Wührer, der bisher in Mannheim als Leiter einer Meisterklasse für Klavier tätig war, übernimmt die Leitung des neuen Städtischen Konservatoriums in Kiel.

Robert von der Linde, der erste Bassist der Duisburger Oper, wurde für drei Jahre an das Staatstheater Kassel verpflichtet unter gleichzeitiger Berufung als ständiger Gast der Staatsoper Unter den Linden.

Professor Walter Schulz-Weimar scheidet mit Ende dieser Spielzeit als Solo-Cellist aus der Weimarischen Staatskapelle aus, um sich seiner Tätigkeit als Hauptfachlehrer der Celloklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar und seiner Konzerttätigkeit zu widmen.

Theodor Blumer ist auf eigenen Wunsch als Gauobmann Mitte der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer zurückgetreten. Der Leiter der Fachschaft, Prof. Dr. Paul Graener, hat Blumer in einem Schreiben für die wertvollen Dienste seinen Dank ausgesprochen und nunmehr den Leipziger Komponisten Hermann Ambrosius zum kommissarischen Gauobmann Mitte ernannt.

Edmund von Borck wurde zum 1. April als Lehrer für Theorie und Komposition an das Konservatorium der Hauptstadt Berlin berufen.

Todesnachrichten

Albert Gorter, ein im rheinischen und süddeutschen Musikleben bekannter Künstler, ist auf seinem Ruhesitz am Ammersee im 74. Lebensjahr gestorben. Von Mainz aus, wo er von 1910 bis 1928 als Generalmusikdirektor das Theater- und Konzertleben betreute, siedelte Gorter nach dem Ammersee über. Vorher war er tätig in Trier, Elberfeld, Stuttgart und Karlsruhe. Köln brachte 1906 sein Opernlustspiel „Das süße Gift" zur Uraufführung.

Der russische Komponist Alexander Glazounow ist in Paris im Alter von 71 Jahren gestorben.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22-23

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Rasse — Rundzahl — Raumgebärde

Von Rudolf Sonner-Berlin

Die abgeklungene humanitär-liberalistische Epoche vertrat die Ansicht, daß alle Menschen von Geburt aus gleich seien. Intellektuelle Hochwertung und Begabung seien in jedem Individuum latent vorhanden und könnten durch eine entsprechende Erziehung geweckt und gefördert werden. Von dieser Idee sind fast alle Ethiker und Pädagogen beseelt. Leibniz verkündet: „Überlaßt mir die Erziehung und ich werde im Laufe eines Jahrhunderts Europa umformen." Am schlagendsten aber vertritt Helvetius die Anschauung seiner Zeit: „Alle Menschen sind gleich geboren und haben gleiche Veranlagung; aller Unterschied beruht auf Erziehung." Von diesem Gleichheitsgedanken gingen auch die Sozialphilosophen Hume und Rousseau aus. Die Seele des Menschen sei „ein unbeschriebenes Blatt". An den Quellen wahrer Erkenntnis gingen sie alle vorbei. Erst die neuzeitliche Forschung besann sich wieder auf das Erbgut der Ahnen und damit auf die blut- und rassebedingten Faktoren organischer Zusammenhänge. Das Sondergepräge der Rassen und deren Typen offenbarte sich nun nicht nur in den äußeren, sondern auch in den geist-seelischen Erscheinungen. Das verlorengegangene instinktive Wissen wurde wieder Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen, wobei sich das französische Revolutionsdogma von der Freiheit und Gleichheit aller als nicht mehr haltbar erwies. Damit fiel das freimaurerische Ideal von der „Humanisierung der Menschheit" in sich zusammen. Neue Erkenntnisse können wir jedoch gewinnen, wenn wir an der Quelle unseres eigenen Blutes horchen.

„Ein neues beziehungsreiches Bild der Menschen- und Erdengeschichte beginnt sich heute zu enthüllen, wenn wir ehrfürchtig anerkennen, daß die Auseinandersetzung zwischen Blut und Umwelt, zwischen Blut und Blut die letzte uns erreichbare Erscheinung darstellt, hinter der zu suchen und zu forschen uns nicht mehr vergönnt ist. Diese Anerkennung aber zieht sofort die Erkenntnis nach sich, daß das Kämpfen des Blutes und die geahnte Mystik des Lebensgeschehens nicht zwei verschiedene Dinge sind, sondern ein und dasselbe auf verschiedene Weise darstellen. Rasse ist das Gleichnis einer Seele, das gesamte Rassengut ein Wert an sich ohne Bezug auf blutleere Werte, die das Naturvolle übersehen, oder in bezug auf Stoffanbeter, die nur das Geschehen in Zeit und Raum erblicken, ohne dies Geschehen als das größte und letzte aller Geheimnisse zu erfahren." (Alfred Rosenberg.) Man wird ohne weiteres einsehen, daß die Rassenseele wesentlich die Hochleistungen aller Kunst beeinflußt. Am deutlichsten tritt das in Erscheinung bei der Mutterkunst des Tanzes. Wir wissen heute, daß der Bewegungscharakter des Tanzes, daß die Raumgebärde weder der Entwicklungsstufe noch der Kultur eigentümlich ist, sondern der Rasse. Ihre Verwurzelung im Physiologischen ist derart stark, daß sie über Jahrtausende hinweg allen Einflüssen sowohl der natürlichen und kulturellen Umgebung, ja sogar Beimischungen fremden Blutes standhält.

Der Tanz als körperlicher Akt der Lösung von Spannung und Entspannung, als psycho-physische Reaktion ist also notgedrungen beim deutschen Menschen von anderer Art als die eines einer anderen Rasse zugehörigen Menschen. Mit beispielhafter Eindringlichkeit wird diese Tatsache dokumentiert durch folgenden Bericht: Der 1915 verstorbene Arzt und Forschungsreisende Richard Neuhauß erzählt in seinem dreibändigen Werk „Deutsch-Neuguinea", wie er eines Tages dort auf einem Fluß fuhr, und zwar in einem Gebiet, durch das vor ihm noch nie ein Weißer gezogen war. Plötzlich, an einer scharfen Biegung des Flusses, bemerkt er einen Eingeborenen, der sofort nach Überwindung der Schrecksekunde ob des ungewohnten Anblickes eines Weißen nicht etwa die Flucht ergreift, sondern zu tanzen beginnt. Diese Reaktion in dem noch im magischen Denken verhafteten Naturmenschen ist uns völlig fremd. Sie ist für uns wohl verstandesmäßig, nicht aber blutsmäßig erfaßbar. Dieser Primitive, der den Weißen für ein überirdisches Wesen hält, sucht sich in einem magischen Abwehrtanz gegen außermenschlich wirksame Kräfte zu schützen. Wenn hier der Begriff magisch verwandt wird, so darf man dabei nicht an billigen Hokuspokus und lächerliche Zauberei denken. Magie bedeutet in diesem Falle nicht mehr und nicht weniger als die Mobilisierung aller Willens- und Seelenkräfte, um sich gegen fremde Gewalten durchzusetzen. Der Träger einer magisch betonten Kultur sieht in allem Fremden ein Objekt des Mißtrauens, ein Feindseliges, gegen das er sich behaupten muß, will er nicht einem düsteren Schwächeschicksal verfallen. Als beste und stärkste Magie in allen Dingen des Lebens aber gilt der Tanz. Er spielt in allen Mythologien eine gewichtige Rolle. Tanzend im Rhythmus schafft der indische Gott Civa das Leben und die Welt. Der jüdische Gott Jahwe dagegen arbeitet sechs Tage und zieht am siebenten die Bilanz seines Schöpfungswerkes. Gerade an dieser Gegenüberstellung zweier Welten verdeutlicht sich am besten der rassische Unterschied.

Ein innerer Zusammenhang zwischen Tanz und schöpferischer Zeugungskraft galt allen nordisch-germanischen Völkern als existent. Der große Kreisreigen wird nicht nur zum Symbol des Kreislaufes der Gestirne, sondern auch zum Sinnbild der Ewigkeit, der Stetigkeit, des ununterbrochenen Gleichlaufes des Lebens. Darum tritt der große Zeremonialtanz immer dann in Erscheinung, wenn es sich um die Fruchtbarkeit der Menschen, der Tiere und des Bodens, wenn es sich um Blut, Liebe und Tod handelt. Darin äußert sich nicht nur eine innige Naturverbundenheit, sondern auch eine genaue Naturbeobachtung.

Wenn der Germane im Frühjahr den Acker umschreitet oder bei einem Götterfest den heiligen Hain, oder wenn er die Grabstätte umkreist, so geschieht das immer im sakralen Turnus des Sonnenlaufes. In ebenso zeremonieller Weise vollzieht sich der Umgang um das Sonnenwendfeuer und um das Brautpaar. Diesem Bewegungssinn entspricht das Ornament des Hakenkreuzes, das bildhafte Sonnensymbol. Dem Umgang — in der Wortbedeutung noch erhalten im mittelalterlichen höfischen umgênden tanz — ist gleichbedeutend bei den Schotten der deisul oder sunwise. Gerade in diesem letzten Wort ist sehr schön die Richtungsangabe „im Sinne der Sonne" verdeutlicht.

Der sakrale Umgang in der Natur offenbart sich hier als bildhafte Darstellung, die im Erlebnis der natürlichen Umwelt wurzelt.

Diese Umschreitung erfolgt dreimal. Die Rundzahl 3 hat für den nordischen Kulturkreis besondere Bedeutung. Odin, Wodan und Thor sind die drei obersten Götter. Drei Nornen bestimmen das Lebensschicksal des Germanen, die Schwestern: Urdhr (= das Gewordene), Verdhandi (= das Werdende) und Skuld (= das Erst-kommen-Sollende). Dreimal hebt der germanische Vater seinen Sohn von der Erde in die Höhe als Akt der Besitzergreifung und der Loslösung aus dem Mutterrecht. Das Jahr des Germanen kennt drei Jahreszeiten. Die Rundzahl 3 lebt auch heute noch weiter im völkischen Brauchtum. Dreimal klopft man gegen Holz, um Unheil abzuwenden. Kein Unheil kann geschehen, wenn drei Paare Geschwister tanzen. Beim Anblick von Heu winkt man dreimal das Glück zu sich. Beim Scheibenschlagen in Elzach im Badischen Schwarzwald sind die ersten drei Scheiben für die Mutter Gottes bestimmt. Daß die heidnische Gottheit der Fruchtbarkeit in das christliche Symbol der Mütterlichkeit umgedeutet worden ist, ändert an der Symbolkraft nichts. In Westfalen umtanzt das Brautpaar dreimal eine Eiche, im Schwarzwald dreimal die Herdstelle. Nach drei Tagen wird der Tote bestattet. Drei Tage dauert mancherorts noch heute die Leichenwacht. Verschiedentlich endet die Trauerzeit nach dreimal zehn Tagen, nach drei Monaten oder auch nach dreimal drei Monden. Die 3 hat den Sinn von Anfang, Mitte, Ende; von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, wie das die nordisch-germanische Mythologie so unendlich fein in den drei Schicksalsschwestern zum Ausdruck gebracht hat. Sie ist aber auch Ausdruck der Bewegung, mithin der Zeit und des Schicksals. Daneben kommt ihr auch männliche Geschlechtsbedeutung zu. So wird denn die männliche 3 zum Zahlensymbol einer patriarchalisch-tellurischen Kultur, im Gegensatz zur weiblichen 4, die der Ausdruck der Ruhe, des Daseins, des abgegrenzten Raumes, des Höhlengefühles ist. Sie ist verbindlich für die matriarchalisch-chtonische Kultur. Beide Kulturschichten, bluts- und rassemäßig bedingt, unterscheiden sich grundsätzlich. Die letztgenannte wird beherrscht von der Zahl 4 als dem Ausdruck des Weiblichen, des Raumes, der statischen Ruhe, des Prinzips des vegetativen Wachstums, während die erstere unter der Herrschaft der 3 steht als dem Ausdruck des Männlichen, der Zeit, des Prinzips der Entwicklung und des Über-sich-hinaus-Drängens, der Bewegung, steht.

Die Raumgebärde des Tanzes wird aber weitestgehend von der Geschlechtszugehörigkeit bestimmt. Ich sage hier nichts Neues. Jedem Gymnastiklehrer ist die Tatsache bekannt, daß der tanzende Mann immer nach großen ausladenden Bewegungen im Raum strebt, indessen die Frau in ihren Bewegungen verhalten wirkt und in ihrer Körperlichkeit gebunden bleibt. Daraus ergibt sich: der weitbewegte männliche Tanz und der engbewegte weibliche Tanz sind Gegensätze der Geschlechter; darüber hinaus manifestiert sich der Gegensatz der Bewegungsäußerungen auch als ein Gegensatz der Rassen, eine Tatsache, die bisher von der Anthropologie, wenn überhaupt, so doch wenig beachtet wurde. Ein klassisches Beispiel für den engbewegten Tanz liefern die Samoanerinnen. Ihre Sitztänze be-

anspruchen lediglich eine Bewegung der Hände, der Arme und des Oberkörpers. Dieser Tanz kann jedoch noch weiter verengt werden zum reinen Handtanz. Dabei muß man allerdings wissen, daß die kultische Handgebärde, mudra genannt, rituellen Ausdruckswert hat.

Dagegen ist der Tanz des der männlichen Kulturschicht angehörenden Germanen der weitbewegte Springtanz. Er wird noch überall da, wo ungebrochenes echtes Volkstum sich erhalten hat, heute noch ausgeführt. Es liegt etwas Kämpferisches in seinem Bewegungscharakter, der Wille zur Überwindung des Gesetzes der Schwere. Die Überwindung des erdgebundenen Lastens geschieht durch willensmäßigen Hochtrieb. Sprachlich findet das seinen Ausdruck in dem gotischen Wort plinsjan = Springen, Tanzen, und auch das mittelhochdeutsche Substantiv leich bedeutet einen chorischen, gehüpften Reigen. Die Raumgebärde des Hochsprunges hat manchem Tanz den Namen gegeben, so z. B. dem „Metzgersprung". Der Tänzer der Echternacher Prozession heißt heute noch „Springer". Beim sunnewend-feûer der alten Germanen springen die Liebespaare nach dem Rundtanz über das Feuer, mit der ausgesprochenen Absicht; so hoch der Sprung, so hoch der Flachs. In der Eifel hat sich folgender Vers erhalten:

> I spring über's Sunnenwendfuie,
> alle Nachbe'n san me thuie.
> Springt's mit mir allzamm,
> so wird das Haar recht lang.

Dieselbe Wirkung durch Analogiezauber erhofft man auch mancherorts für das Korn. Eine gewaltige Sprungleistung verlangt der in dem westfälischen Ort Bilk ausgeführte Schwerttanz. Die Schwerttänzer nehmen den Vortänzer — hier hat sich die altgermanische Führererhebung erhalten — auf die „Rose" und werfen ihn hoch in die Bodenluke. Da der Schwerttanz, wie der Überlinger Schwerttanz sehr deutlich zeigt, einen Fruchtbarkeitsritus darstellt, so ist der Hochsprung auch hier als Wachstumsmotiv zu werten.

Die Tatsache, daß solche Tänze heute noch lebendig sind, zeigt, mit welch unglaublicher Zähigkeit die nur äußerlich zum Christentum bekehrten Germanen an ihren gewohnten Tänzen festgehalten haben. Die Lex Ludovici, welche befahl: „Jene Sing- und Springtänze, die schändlichen üppigen Gesänge, und jene Teufelsspiele sind weder an öffentlichen Plätzen, noch in den Häusern, noch an irgendeinem Orte aufzuführen, weil sie aus dem Gebrauche der Heiden übriggeblieben sind" und all die weiteren Verbote von Kirche und Staat vermochten nicht, diese kultischen Tanz- und Gebärdenspiele gänzlich auszurotten. Im Gegenteil: das Christentum sah sich gezwungen, Zugeständnisse zu machen und dieses Brauchtum, das nicht zu brechen war, christlich zu bemänteln — denn der seelisch-rassische Strom des Germanentums ist trotz aller Verschüttungen immer wieder an die Oberfläche durchgebrochen. Und darum gilt es, „jene Werte des Blutes emporzuhalten, die — einmal neu erkannt — einem jungen Geschlecht auch eine neue Richtung geben können, um Hochzucht und Aufartung zu ermöglichen" (Alfred Rosenberg).

Weltanschaulicher Appell an das deutsche Tänzertum

Von G. Fischer-Klamt-Berlin

Jedesmal, wenn die Vorsehung ein Volk dazu ausersehen hat, Träger der notwendigen Weiterentwicklung zu sein, ist damit ein Ruf an alle verbunden: ein Ruf, der das Volk zu den natürlichen Lebenskräften zurückführt, die ihm dann zum gewaltigen Auftrieb auf allen Gebieten werden. Dieser Ruf gleicht einem großen Appell, der die auszeichnet, die ihn in seiner vollen Bedeutung mit dem Herzen aufnehmen. So wurde auch das politische Wendejahr 1933 zum Appell der Tänzer. Die nationalsozialistische Weltanschauung formt unaufhaltsam das Leben des Volkes. Von der Tiefe der Umgestaltung — also nicht nur von der organisatorischen Eingliederung — hängt es ab, ob der deutsche Tänzer in der Lage war, dem an ihn ergangenen Ruf Folge zu leisten und sich dadurch einen seiner Bedeutung entsprechenden Platz innerhalb des gegenwärtigen und zukünftigen Wirkens zu schaffen. Diese Umgestaltung ist für den Tänzer daher ein zwingendes Muß. Dies ergibt sich aus der Besonderheit des Menschen als ein körperlich-seelisch-geistiges Wesen. Die rassische Eigenart verlangt eine einheitliche Ausprägung und Entfaltung dieses Wesens, d. h. die Totalität. Solange dieselbe erhalten bleibt, steht das Volk unter dem Zeichen einer kraftvollen, gesunden Entfaltung, die in einer hochentwickelten Zukunft ihren unmittelbarsten Ausdruck findet; denn die letzte Formung des Tanzkunstwerkes ergibt sich aus der rassischen Eigenart des Volkes und seiner Tänzer. Ist aber diese einheitliche — totale — Ausprägung der rassisch bedingten Erbkräfte nicht gegeben, vielleicht durch Mißachtung der natürlichen Gesetze des Lebens, also durch menschliche Unartigkeiten, so artet dies in rassische Entartung bis zum völkischen Zerfall aus.

Die Geschichte des Tanzes zeigt uns — und die tanzwissenschaftliche Forschung erklärt uns die Gesetzmäßigkeit dieses Geschehens —, daß aufsteigende Völker immer über eine hochentwickelte Tanzkunst verfügten. Dagegen geht dem völkischen Zerfall immer der Niedergang der Tanzkunst voraus. Im ersten Fall herrschte eine natürliche leibbejahende Weltanschauung. Gymnastik und Tanz begleiteten die ganze Lebensform dieser Menschen, sei es nun als Erziehungsform, als Kultform oder als Wehrform. Im Gegensatz dazu zeigen die Zerfallsformen ein Auseinanderbrechen der Einheitlichkeit. Die Leibachtung wandelt sich in Leibächtung und Leibmißbrauch. Die Tanzkunst, ehedem von unten nach oben gewachsener Allgemeinbesitz des Volkes, wird jetzt zur Schau- und Leibdarstellung erniedrigt. Die Erziehung nimmt eine leibfeindliche Stellung ein und die Kirche wird zum Tanzfeind und entwurzelt ihn dadurch. Nicht mehr erziehungsgebunden, nicht mehr kultgebunden wird er zum Objekt effekthafter Darstellung. Der Tänzer verliert seine eigentliche Sinnhaftigkeit. So war ungefähr die Lage des Tänzertums in der Zeit nach dem Verfall der griechischen Blütezeit. 2000 Jahre währte die Auseinandersetzung und erst ganz langsam kam das

Bewegungserlebnis wieder zum Bewußtsein des Menschen, und zwar da, von wo aus die vorchristlichen Kulturen ihre formende Kraft hernahmen: im Heimatraum des nordischen Menschen.

Doch die Wiederbesinnung ging sehr langsam, die Befreiung von allen Schlacken ging von Noverre über Duncan bis zu den zeitgenössischen Reformatoren ganz langsam vor sich. Bei dem Bauer hat sich wohl natürliches Tanzgut am längsten erhalten, doch alle anderen Stände fielen der Unnatürlichkeit anheim. Zuerst faßte die von Westen herkommende Überfremdung — Feuillet und Noverre waren die erfolgreichen Botschafter — bei den oberen Ständen Fuß. Das Bürgertum folgte langsam nach und war stets fleißig bemüht, westische Art in den gesellschaftlichen Kodex aufzunehmen. Die Erziehung fand unter dem Auftrieb der humanistischen Strömungen relativ bald wieder zum Bewegungserlebnis zurück; die deutschen Philanthropen begannen schon damit, die einheitliche Erziehung von Körper und Geist in die Tat umzusetzen. Das Tänzertum dagegen schien die Stimmen seiner Zeit nie gehört zu haben, es verlor die Bindung mit dem Volk gänzlich und war noch um die Jahrhundertwende eine wenig achtunggebietende Angelegenheit. Wie stark dies in das Bewußtsein des breiten Volkes eindrang, ersehen wir selbst noch daran, daß man sich im allgemeinen noch scheut, bei der Aufzählung der Künste die Tanzkunst zu nennen. Doch die Entwicklung nahm hier außerwhalb der Stätte des Theaters ihren Fortgang, und es formte sich im deutschen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine arteigene Tanzkunst, die ihre Wurzeln in der Jugendbewegung und zum Teil in der Gymnastik hat und die unterdessen eine natürliche, dem deutschen Menschen entsprechende Methodik der Bewegungsgestaltung geschaffen hat, die zu den kühnsten Hoffnungen berechtigen darf.

Der nationalsozialistische Staat hat aus seiner Weltanschauung heraus ganz zum Bewegungserlebnis zurückgefunden. Seine Weltanschauung fing aus ihrer natürlichen Kraft heraus die abwärtsgleitende Tendenz auf. Er schuf überall die Voraussetzungen, die es ermöglichten, heute nach bald 3½ Jahren nationalsozialistischer Umbrechung, Ergebnisse festzustellen, die noch vor 1933 nicht zu erhoffen waren. So hat die Leibanerkennung die Erziehung in einem Maße durchdrungen, wie dies in den letzten 2000 Jahren nicht noch einmal festzustellen ist. Die Gymnastik hat eine Entwicklung durchgemacht, die zu den größten Erwartungen berechtigt.

Die Tanzkunst hat da, wo sie sich frei entfalten konnte, auf dieselben natürlichen Quellen zurückgreifend, ihre Entwicklung fortgesetzt. Sie hat erkannt, daß der Anspruch der Volksverbundenheit letzten Endes an die Bewahrung des Natürlichen gebunden ist. Aber auch aus dem Theatertänzertum heraus wurden Kräfte rege und drängten heraus aus der völkischen Isolierung. So haben wir aus den verschiedenen geschichtlichen Voraussetzungen heraus und ganz besonders aus den verschiedenen geistigen Haltungen heraus in der Gegenwart noch zwei Tanzstrebungen. Beide machen aus sich heraus Entwicklung und Klärung durch, ohne daß es notwendig wäre, daraus einen Gegensatz zu konstruieren. Es sind zwei verschiedenartige Welten, die letzten Endes im Rassischen ihre Verwurzelung haben. Verschiedenartigkeit ist keine Wertung, aber

Verschiedenartigkeit verlangt Reinheit. Die Jugend, die heute durch die Schule des Nationalsozialismus geht, wird dann schon entscheiden, in welcher Form sie ihre Gefühle zum Ausdruck bringen wird. Doch ein Grundsatz politischer Ordnung muß, um eine fruchtbare tänzerische Weiterentwicklung zu gewährleisten, nach und nach Bestandteil des tänzerischen Denkens werden: Weltanschauungen lassen sich nicht mischen!

Diesem Grundsatz verdankt der Nationalsozialismus als politische Bewegung seinen Sieg, und so wird er auch dem neuen deutschen, erst ein Vierteljahrhundert alten Tanzringen seine letzte Ausprägung ermöglichen und so wird auch das Ballett aus sich heraus die Wurzeln wieder in die Erde senken. Jede andere Lösung ist unnatürlich und verzögert das tänzerische Aufbauwerk. Wir wollen hier zugeben, daß das tänzerische Wollen am Theater besondere Schwierigkeiten zu überwinden hat, denn es muß z. B. sein Tempo der Umgestaltung, der Umgestaltung des Theaters schlechthin anpassen. Unterstützt von neuer Schulung wird heute konsequenter denn je an der Haltung der Tänzer gearbeitet, um den deutschen Tänzer in die erste Reihe der Kulturträger dieses Staates einrücken zu lassen, so wie in seine eigene Tanzgeschichte neue Männer eintreten, die ihm eine falsche Blickrichtung entzogen hat.

So reiht sich Heinrich Pestalozzi in die Tanzgeschichte ein. Es ist kaum später trotz der Fülle von zeitlich bedingter Tanzliteratur Bedeutenderes geschrieben worden: „Der Mensch wird nur durch die Kunst Mensch; aber so weit sie auch geht, diese Führerin unserer selbst, die wird uns selber erschaffen, so muß sie sich in ihrem ganzen Tun dennoch fest an den einfachen Gang der Natur anketten." In seiner Schrift „Über Körperbildung" schafft er die ersten Anfänge einer Systematik. Er klagt dann über den Tänzer seiner Zeit, denn ein Tanzmeister meinte, die freie und allseitige körperliche Bewegung der Zöglinge sei dem Tänzerstand wesentlich nachteilig. Er war aber auch der erste, der die Frage aufwarf, was wird für die körperliche Bildung (zu seiner Zeit Tanzen und Fechten umfassend) des Volkes und der Armen im Volke getan. Heinrich v. Kleist bot dem Tänzer seiner Zeit in seinem Marionettentheater eine vollkommene Gestaltungslehre, eine Lehre, die in nichts übertroffen werden kann. Und Ernst Moritz Arndt, dem sich aus lebendigem Bauerntum das Mysterium des Leibes und der Gestalt erschloß, wird erst heute von dem Tänzer neu entdeckt, nachdem der Nationalsozialismus eine neue Blickrichtung aufgezeigt hat, die letzthin zu einer ganz neuen, anders werdenden Tanzgeschichte führt.

So wie alle Gebiete in arteigener Form über ihren Anteil an dem großen Neugestaltungswerk Adolf Hitlers Zeugnis ablegen, so hat bereits ein großer Teil der deutschen Tänzerschaft zurückgefunden zu einer natürlichen, dem Menschen entsprechenden tänzerischen Form. Und bald werden sich alle eingereiht haben in die große Front der politischen Gestalter und so auch dem Tanz diese Stellung verschaffen, die einzunehmen er seinem Wesen nach berufen ist.

Tänzer sein heißt dann ganz eindeutig von der Offenbarung des Lebens im menschlichen Körper zu erzählen. Deutscher Tänzer sein heißt von diesem deutschen Menschen zu künden. Ein anderes Tänzertum ist Mißbrauch des Leibes, Degradierung der

menschlichen Gestalt. Und allgemein gepflegt ist es das sicherste Mittel, die menschliche Totalität zu zerstören. Natürliches Tänzertum ist organischen Gesetzen unterworfen, es ist sichtbare Form — und Gestaltarbeit der menschlichen Formkräfte in gemeinsamer Wirksamkeit. — Wahres Tänzertum verpflichtet und amüsiert nicht, ist und scheint nicht, leistet und stellt nicht etwas dar, was gar nicht ist.

Musik in der Bewegung

Von Elfriede Feudel-Essen

Der Rhythmiklehrer, der an einer großen Fachschule für Musik Rhythmikunterricht erteilt oder eine besondere Abteilung für rhythmische Erziehung leitet, steht der Frage: Musik und Bewegung sehr nahe. Jede seiner Unterrichtsstunden — ob körperliche Rhythmik, Gehörbildung oder Improvisation — läuft auf die Frage hinaus, ob er es versteht, Musik als Bewegung, nämlich als Leben ausstrahlende Kunst dem Schüler nahezubringen und umgekehrt eine Bewegung, ein Leben im Schüler zu entfachen, das sich in Musik äußern soll. Nur wenn ihm das gelingt und immer aufs neue gelingt, kann er sich zufrieden geben. Denn wo Musik nicht als Bewegung empfunden wird und Bewegung erzeugt, wo sie nicht Leben gibt und Leben empfängt, da mag wohl Klang hörbar werden, aber er bleibt leerer Schall, ein Sendestrahl in den luftleeren Raum geschickt. Nur wenn die musikalische Bewegung eine ihr antwortende im Menschen auslöst und ein Wechselstrom zwischen Mensch und Musik zu kreisen beginnt, erfüllt sich ihr Wesen, wird Musik Leben und Wirklichkeit.

Es ist deshalb eins der tiefsten und dringendsten Probleme der Musikerziehung — nicht bloß derjenigen der Berufsmusiker, sondern in noch weit höherem Grade der Laienerziehung — in welcher Weise die Fähigkeit des inneren Mitschwingens, der künstlerischen Empfänglichkeit entwickelt und gesteigert werden kann. Jeder gute Instrumentallehrer muß ihm seine Aufmerksamkeit zuwenden; soweit er nicht schon unbewußt durch seine menschliche und künstlerische Persönlichkeit den Schüler mitreißt und über sich hinaus steigert, muß er seine musikalische Beweglichkeit, manuelle Geschicklichkeit und Anschlagstechnik mit allen Mitteln zu steigern suchen. Das geschieht am Instrument und in Anlehnung an die Forderungen des zu studierenden Werkes. Die Bewegungsschulung im Instrumentalfach steht im Dienst der Technik und bleibt auf den Spielapparat beschränkt.

Ganz anders, gewissermaßen vom entgegengesetzten Pol des Stromkreises Musik — Mensch baut die Bewegungsarbeit in der Rhythmik auf, die zunächst nichts weiter voraussetzt als die natürliche Bewegungsfähigkeit und Bewegungsfreude des gesunden Menschen. Schon das äußere Bild ist ungewohnt im Rahmen einer Musikanstalt: ein mehr oder minder freundlicher Saal, weit offene Fenster, womöglich ein Stückchen Grünfläche oder Sandplatz zum Draußenüben bei gutem Wetter, als Bekleidung Turnhose und Sandalen. Die Schüler sind junge Leute im Alter von etwa 15 bis

22 Jahren: angehende Orchesterspieler, Kirchenmusiker, Kapellmeister, Privatmusiklehrer, Opern- und Chorsänger; meist mehr männliche als weibliche Studierende. Es ist deutsche Jugend von heute: körperlich erheblich besser entwickelt als noch vor einigen Jahren, zu Leistung und Krafteinsatz im Dienst angehalten; als Musikschüler an starke Konzentration und Willensanspannung im intellektuellen Lernen gewöhnt. Eine körperliche Betätigung in irgendeiner Sportart liegt selten vor, Interesse an Gymnastik oder Tanz nur in seltensten Ausnahmefällen und nur bei weiblichen Studierenden.

Die Arbeit an der rhythmischen Bewegung ist den Schülern am Anfang stets etwas völlig Neues, allen ererbten Vorstellungen von ernsthafter musikalischer Bildungsarbeit Zuwiderlaufendes, so daß es einer Zeit der Eingewöhnung bedarf, bis die Hemmungen überwunden sind. Die ersten Körperübungen knüpfen sich an Bewegungsvorgänge in der Musik: ein einfaches Schreiten im Zeitmaß der am Klavier improvisierten Musik, ein allmähliches Verschieben des Tempos, ein Schneller- und Wieder-Langsamwerden; oder ein Schreiten in gleichbleibendem Tempo, bei dem aber im Spiel eine dynamische Steigerung und ein Wieder-Zurückgehen spürbar wird; oder ein kurzes, sich wiederholendes Bewegungsmotiv, das Schritte verschiedener Dauer erfordert. Die einfachen Beispiele musikalischer Bewegung sind den Schülern unzählige Male beim Spielen in weit schwierigerer Form begegnet; neu ist hier, daß sie nicht von den feinen Spielmuskeln ausgeführt werden, sondern daß der ganze Körper mitten in das musikalische Geschehen hineingestellt wird und es mit allen Fasern erlebt. Jede kleinste, sonst kaum bemerkte Schattierung der Musik zwingt hier zu einer deutlichen Reaktion, jede leise musikalische Bewegung wird zu einem elementaren Körpervorgang. Das Verhalten des Körpers bei diesen Aufgaben führt zu den ersten Bewegungserfahrungen, die eines gewissen Humors nicht entbehren und zur gemeinsamen Erheiterung bei gegenseitiger Beobachtung allerlei Anlaß geben. Denn das körperliche Gleichgewicht kommt bei der geringsten Beanspruchung abhanden, die Glieder wollen den einfachsten physikalischen Gesetzen nicht gehorchen, die erhobenen Arme kommen nicht mehr herunter, die Ellbogen können sich nicht vom Körper fortbewegen, ein Alleingehen durch den Saal in der Ausführung einer leichten Bewegungsaufgabe verursacht Blutandrang zum Kopf und Atembeklemmung, die oberen und unteren Gliedmaßen scheinen zwei verschiedenen Willen zu gehorchen — kurz, der eigene Körper erweist sich als ein gänzlich außer Stimmung befindliches Instrument, auf dem kein Ton sauber klingt und kein Spiel möglich ist, solange diese Verwirrung anhält. Damit ist der Boden für die kommende Arbeit bereitet, die erste notwendige Erkenntnis gewonnen und die Körperarbeit dem musikalischen Denken eingeordnet.

Wie der Körper allmählich aus dem Zustand der Anarchie und Verwilderung in den von Ordnung und Gesetzmäßigkeit überführt wird; wie diese Aufräumungsarbeit von der Musik scheinbar weit weg und doch immer wieder zu ihr zurückführt; wie gleichzeitig mit der Verbesserung der Bewegung das musikalische Hören und Denken geschult, angeregt, verfeinert und zum Teil in ganz neue Bahnen gelenkt wird — das bildet den Reiz der Rhythmik auch für den anfänglich bewegungsungewohnten, körper-

fremden Musiker und hilft ihm über die mancherlei Schwierigkeiten hinweg, die ihm die Auseinandersetzung mit seinen Gliedern und Organen bereitet. Schritt für Schritt gewinnt er ein anderes Verhältnis zu seinem Körper: seine Unsicherheit verliert sich im Üben einfachster, aber beständig wechselnder Gleichgewichtsverlagerungen und Koordinationen; die Muskeln beginnen sich flüssig, ohne übermäßigen Kraftaufwand aufeinander einzuspielen anstatt sich gegenseitig zu hemmen, denn ein Körperbewußtsein tritt allmählich an die Stelle des zuerst allein regierenden Intellekts. Seine Bewegungen werden größer und freier, die Glieder leichter und bewegungslustig. Das Klavier tritt zurück; leises Singen oder Summen unterstützt die Bewegung, führt aber auch zu der Erkenntnis, daß der Tonstrom von der Atmung abhängt, die das gesamte innere Bewegungsleben regelt und auch auf den natürlichen, rhythmischen Ablauf der äußeren Körperbewegung bestimmend einwirkt. Nur wenn eine kraftvolle Anspannung der gesamten Zwerchfellfläche mit der Gliedertätigkeit zusammengeht, kann die Bewegung den ganzen Körper durchfluten. Diese Erfahrungen sind naheliegend und grundlegend, aber für den Musiker neu; und erst nach langem, geduldigem Üben gewinnt seine Bewegung den Anschluß nach innen, wird sie atemgetragen, organisch und rhythmisch. Eine tiefere Ordnung kehrt von dieser Zeit ab in den Organismus ein, die Bewegung durchklingt den Körper wie ein voller Ton. Zwei Begriffe bilden sich allmählich und werden für die Ausführung auch der kleinsten rhythmisch-musikalischen Aufgabe wertbestimmend: das „Maß" der Muskelspannung, das der Arbeitsleistung genau entsprechen muß und die „Mitte", von der jede Bewegung ihren Ausgang nimmt. Maß und Mitte werden Merkmale der Bewegung, so zusammenhängend wie etwa Anschlag und Ton beim Instrument.

Es ist ein langer Weg für die jungen Musikstudierenden vom ersten Anpassen des Körpers an die „Bewegung in der Musik" bis zum Sichtbarwerden der „Musik in der Bewegung", die nur erscheinen kann, wenn die einfachen großen Naturgesetze, denen der menschliche Wille oft Widerstand leistet, in ihr zur Durchführung gelangen. Es ist die „Schönheit des Spiels", die Schiller von der „Schönheit des Baues", der äußeren Körperform, unterscheidet und über diese stellt, weil sie einen seelischen Anhauch trägt. Für den angehenden Musiker, der einmal seine Volksgenossen zu einer strengen reinen Kunst erziehen soll, ist es nicht unwichtig, die Schönheit im Spiel der einfachen, natürlichen, gesetzmäßigen Bewegung zu erkennen und sie von Leerheit und Phrase äußerer Bewegungstechnik unterscheiden zu lernen. Denn in der Musik wie in der Bewegung, in der Kunst wie im Leben liegt die Schönheit in der Erfüllung des Gesetzes.

Musik und Körpergefühl

Von Hanns Hasting - Dresden

Es ist ein ebenso vielfältiger wie bedauerlicher Irrtum, daß die Künste Tanz und Musik ihre gemeinsame Gestaltwerdung in einer nur äußerlichen Angleichung ihrer zeitlichen Einheiten zu suchen hätten. Den grundlegenden Unterschied von Rhythmus

und Takt zu untersuchen, erscheint namentlich vielen Musikern als müßiges Theoretisieren, und eine gewisse Trägheit des Denkens verschafft, wie oft, so auch hier, oberflächlichen Betrachtungen und Mißverständnissen den Ehrennamen von „grundlegenden Wahrheiten". Es ist und bleibt bedauerlich, daß bei den sehr umfangreichen Bestrebungen der letzten Jahre Tanz und Musik zu einer wirklich künstlerisch tragbaren Einheit zu verhelfen, die Basis dieser Einheit immer wieder so völlig verkannt wird. Das ist bedauerlich, weil es den sinngemäßen und organischen Aufbau einer jungen Kunst stört. Und zum sinngemäßen und organischen Aufbau der jungen deutschen Tanzkunst gehört es, wenn ihre musikalischen Probleme gelöst werden, und was dem vorausgeht: überhaupt einmal richtig erkannt werden. Ich darf im Hinblick darauf auf meine Arbeiten in den letzten Jahrgängen der „Musik" verweisen, um heute vornehmlich ein Gebiet zu beleuchten, welches dem Musiker, welcher es unternimmt, sich mit künstlerischem Tanz zu befassen, vor besondere Rätsel stellt. Es sind dies die sehr elementaren Zusammenhänge von musikalischer Gestalt und Körpergefühl. Bei allen Versuchen, Tanz und Musik oder Bewegung und Ton zu binden, ist die Herstellung dieser elementaren Beziehung von höchster Bedeutung. Die Herstellung einer metrischen Einheit (der verkannte und mißverstandene „Rhythmus"!) ist von wenig Bedeutung für die Gestalt dessen, was erstrebt wird.

Wir untersuchen deshalb diesen grundlegenden Zusammenhang auch, weil der Verlust des Körpergefühls für die „absolute" Musik nicht von Vorteil gewesen ist. Was verstehen wir unter „Körpergefühl"? Zunächst nichts weiter als das Bewußtsein über dasjenige, was der Körper tut.

Ein langsamer, feierlicher Schritt ist aus einem anderen Körpergefühl entstanden als ein ebenso langsamer, trotzig stampfender Schritt. Das scheint logisch und einfach. Bittet man aber einen Musiker diese beiden Vorgänge sinngemäß zu „begleiten", so wird das Resultat meistens wie folgt aussehen: er wird den feierlichen Schritt leise spielen und den ebenso langsamen Stampfschritt laut. Er wird im besseren Fall den verschiedenen „Stimmungswert" erkennen. Daß aber auf Grund zweier völlig verschiedenen Körper„spannungen" zwei ebenso völlig verschiedene Melodiegestalten erstehen müßten, daß die „Thematik" beider Vorgänge völlig unterschiedlich ist: dieses zu erkennen und sinngemäß anzuwenden wird nur dann möglich sein, wenn der Musiker dieses elementare Körpergefühl wiedergewonnen hat. Was wiedergewonnen werden muß, ist also verloren gegangen. Tatsächlich glaube ich, daß dieses Körpergefühl unsere abendländische Musik bis zu einem gewissen Zeitpunkt in sehr hohem Maße beherrscht hat. Wenn die junge Tanzkunst öfters zu den alten Tanzformen der Barockmusik greift, so deshalb, weil in dieser Musik ein Körpergefühl waltet, welches in seiner Lebendigkeit nichts eingebüßt hat. Aber sehen wir von der spezifischen Tanzmusik dieser Zeit ab, so finden wir auch in der absoluten Musik uns heute in Erstaunen setzende rein körperliche Einflüsse. Ja, dieses im Unterbewußtsein schwingende Körpergefühl gibt vielen musikalischen Themen ihre Gestalt, und, von heute aus gesehen, Erklärung für diese Gestalt. Denn es wäre allzu materiell, wenn man z. B. vielen Bachischen Motiven nur bildnerische oder tonmalerische Absichten unterlegen würde. Wenn Schweitzer

von „Schrittmotiven" redet, so ist das richtig, aber allzu fixiert scheint es mir, wenn man hier nur Bildliches sehen will.

Die Bachischen „Schrittmotive" sind tatsächlich dergestalt, wie man heute die musikalische Form für einen tänzerischen Schritt bilden würde. So ging es mir bei der Erstaufführung eines der deutschen Konzerte von Heinrich Schütz, daß mir auf Grund des Textes: „Es ging ein Sämann aus, zu säen seinen Samen" die Form des Themas, bevor ein Ton erklungen war, ziemlich klar war. Das wäre nicht möglich gewesen, wenn ich dabei nicht von dem körperlichen Vorgang des „Gehens" ausgegangen wäre. Tatsächlich haben alle Schrittformen von heute und gestern ein Gemeinsames: sie bevorzugen enge Intervalle, sie haben eine geringe „innere Spannung".

Aber auch die Bachische Fuge läßt etwas von diesem „Körpergefühl" verspüren. Auch das Fugenthema „schreitet", „springt" und „schwingt". Etwas davon spürt der Tänzer von heute, indem er Bach immer wieder „benutzt", und die Erörterungen, ob man Bach tanzen „dürfe", nicht aufhören. Merkwürdig ist nur immer wieder, daß es nie gelingt, dieses Thema sachlich zu behandeln. Daß man sich des Verbums „dürfen" dabei bedient, verschiebt die Auseinandersetzung auf eine moralische Ebene, wo sie nicht hingehört. Tatsache ist, daß man Bach nicht tanzen k a n n. Gewiß: Bachs Musik ist „Bewegung", aber Bewegung d u r c h s i c h, wie es der verstorbene Alfred Heuß einmal so schön gesagt hat. Man sollte endlich einmal aufhören, solche Dinge so unendlich kleinlich zu sehen. Kleinlich aber ist es, wenn der Musiker meint, die Würde oder Heiligkeit der Musik vertrüge es nicht, wenn man Bach tanzt. Denn damit meint er nur, daß der Tanz eine zweitrangige Kunst sei. Das ist zwar bequem, aber unwahrhaftig. Ebenso kleinlich ist es aber auch, wenn der Tänzer meint, daß nur seine ganz privaten Wünsche, seine besondere Liebe ihn zur Verwendung Bachscher Musik berechtigen. Beide Betrachtungen schalten die Form aus. Und geschädigt ist letzten Endes ein künstlerischer Formungsprozeß.

Um diesen Formungsprozeß geht es immer wieder, und von dem aus betrachtet muß man die Frage, ob man Bach tanzen k a n n, verneinen, wobei wir von einigen kleinen Formen, wie Sarabanden, Menuetts usw. absehen wollen. Wenn wir nun diesen Formungsprozeß immer wieder ins Auge fassen, so ist die Wiedererlangung des verlorengegangenen Körpergefühls für den Musiker von sehr hoher Bedeutung. Das ist sie zweifellos nicht nur, wenn man die praktische Arbeit am neuen Tanz betrachtet, sondern es ist für ein neues Wollen in der Musik außerordentlich bedeutsam, daß man sich diesem neuen Körpergefühl, welches unser ganzes Leben anfängt zu durchdringen, nicht verschließt. Was uns hier der neue deutsche Tanz seit nunmehr 20—25 Jahren geschenkt hat, gehört mit zu den entscheidenden Impulsen, die zu einer Neugestaltung der Kunst, also auch der Musik führen können und auch schon geführt haben. Für die Beziehung von Musik und Tanz, als Grundlage ihrer beiderseitigen Bindung zu einer neuen Kunstform, ist der Einsatz des Körpergefühls von so entscheidender Bedeutung, daß die r i c h t i g e Gestalt einer neuen tänzerischen Musik ohne dasselbe undenkbar ist. Hier liegt nach wie vor für den Musiker ein großes Feld sehr sinnvoller Arbeit. Allerdings: diese Arbeit ist notwendig, denn es gehört zu den bedauerlichsten

Irrtümern, daß ein guter Musiker die Arbeit am neuen Tanz „so nebenbei" mit erledigen könne. Die Anzahl derjenigen, die mit Verantwortung am Werk sind, ist leider sehr gering, und es wäre für die gesamte Bewegung des neuen Tanzes eine sehr wesentliche Erleichterung aller weiteren Arbeit, wenn diese Zahl wachsen würde. Aber auch für alle andere musikalische Betätigung wäre diese sehr „direkte" Erlangung eines neuen Körpergefühls von sehr entscheidender Bedeutung. Entscheidend für eine neue musikalische Gestaltung, auf die unsere Hoffnung gesetzt ist.

Musik und Bewegung

Von Wilhelm Twittenhoff-München

Es würde nicht der weiteren Klärung dieses Problemkreises dienen, wollte man die nicht seltenen Ausführungen darüber um eine weitere vermehren. Nach Klages' Deutung vom „Wesen des Rhythmus" und Bodes daran anknüpfenden Untersuchungen fehlt es keineswegs an mehr oder weniger glücklichen Umschreibungen des einen Tatbestandes, als vielmehr an praktischen Folgerungen aus den bisher gewonnenen Erkenntnissen. Nutzbringender also als rein theoretische Erwägungen ist im gegenwärtigen Augenblick ein Bericht darüber, wie diese Erkenntnisse auf pädagogischem Gebiet greifbare Gestalt gewinnen.

Es gehört zu den vielbesprochenen Gemeinplätzen unseres Fragekreises, daß der Rhythmus als Bindeglied zwischen Musik und Bewegung auch Ausgangspunkt einer musikalischen Erziehung des künftigen Tänzers sein müsse. So einleuchtend und einfach diese Folgerung ist, so mannigfaltig und oft weniger einleuchtend sind die Versuche praktischer Verwirklichung. Eine Erziehung des rhythmischen Gefühls beispielsweise kann sich nicht darauf beschränken, die Fähigkeit zur Reproduktion gegebener Rhythmen — sei es der schriftlichen Wiedergabe oder der Realisierung durch Körperbewegungen — zu schulen. Den Wert dieser Fähigkeit unbestritten zugegeben, gehört zur Bildung des rhythmischen Gefühls doch mehr. Erstrebt die musische Erziehung gerade des Bewegungskünstlers die Entfaltung seiner schöpferischen Gestaltungskräfte, so genügt die Schulung des Reproduktionsvermögens nicht. Erst die sinngemäße und bewußte Abwandlung, Ausschmückung, Erweiterung usw. eines gegebenen Ablaufs — sei es eines bewegungsmäßigen oder eines musikalischen — verlangt den Einsatz schöpferischer Energien. Die völlig freie Improvisation ist nur dem Meister und gereiften Künstler in befriedigendem Ausmaße zugänglich; der Schüler und Lernende bedarf der klugen und geschickten Anleitung, einen gegebenen Stoff zu kneten und zu formen. Seine Improvisation besteht nicht so sehr in der freien Erfindung neuen Stoffes, sondern in dessen mannigfaltiger Aus- und Umgestaltung.

Um das Feld abstrakter Behauptungen zu verlassen, werfen wir zunächst einmal den Blick auf ein verwandtes Gebiet: Der vollendete Schauspieler zeichnet sich gegenüber manchem Anfänger dadurch aus, daß seine Bewegungen von schlichtester Einfachheit sind. Was dieser nur unter Aufbietung aller gestischen und mimischen Mittel zu

erzielen vermag, das erreicht jener durch die beherrschte Anwendung einiger weniger „Urgesten". Diesen aber gibt er kraft seiner Persönlichkeit ein solch einmaliges Gepräge, daß trotz aller Einfachheit mehr persönliches Leben darin steckt als in dem gestischen Aufwand seines kleineren Kollegen. Und seine Erziehung würde immer darauf hinauslaufen, in seinem Zögling das Gefühl für diese in ihrer Anzahl begrenzten Urgesten zu wecken und zu erziehen.

Auch im Musikalischen gibt es solche Urgesten, d. h. melodisch-rhythmische Abläufe, die in ihrem Gehalt von ganz eindeutiger Prägnanz sind, die — wollen sie ihr Gesicht nicht verlieren — ein Weniger nicht vertragen, wohl aber ein Mehr, d. i. eine Ausschmückung, Erweiterung usw. Uns erscheint die Zurückführung einer so differenzierten Ausdruckskunst wie der Musik auf eine begrenzte Anzahl von „Urgesten" zunächst unmöglich und gewagt, ja ein Versuch dazu schon grotesk. Zeiten, die das auseinandergefaltete Gefühlsleben noch in wenige Affektbereiche zu gliedern wußten, dachten hierin anders. Jubel und Schmerz, Zorn und Demut, Übermut und Ergebenheit — sie hatten bei einzelnen Komponisten und ganzen Schulen feststehende und dem halbwegs Eingeweihten auch vertraute Symbole. Und obgleich die Musik heute nicht mehr in einem Atem mit Gestik und Mimik genannt wird, — im letzten Grunde hat ein fröhlicher Mensch vor 500 Jahren nicht viel anders gesungen, gesprungen und gelacht, wie er es heute tut.

Will man diese Einheit des „Springens und Singens", der Bewegung und Musik pädagogisch fördernd ausnutzen, so muß man versuchen, sie in dem denkbar einfachsten und daher für alle Zeiten, Altersklassen und Menschenschichten verständlichen Gewande aufzuspüren. Ein freudiger Tanz auf den mit allen Raffinessen moderner Kompositions- und Instrumentationskunst geformten Walzer wird nur dem überzeugend — d. h. auch den einfachen Menschen überzeugend — gelingen, der die gleiche Ausdruckskraft in der Darstellung einer schlichten, in ihrer Substanz aber ebenso dichten Musik gleichen Charakters besäße. Der Weg einer organischen Erziehung geht immer vom Einfachen zum Auseinandergelegten, von der Synthese zur Analyse.

Es widerspricht diesem Grundgesetz, wenn der künftige Tänzer zu früh an die Darstellung kunstvoller Musik etwa der Romantik oder Modernen herangeführt wird, bevor er einen Sinn für einfache musikalische Verläufe hat. Einige Begnadete mögen ihn ohne entsprechende Erziehung besitzen, — für den großen Durchschnitt ist sie um so notwendiger, auch wenn offenbare musikalische Begabung sie scheinbar erübrigt. Man staunt immer wieder über die Unfähigkeit „musikalischer" Menschen, eine kleine Melodie zu erfinden oder nur zu variieren.

Die Erziehung zur musikalischen Improvisation mit dem ewigen Auswälzen der harmonischen Kadenz zu beginnen, ist in doppelter Hinsicht verkehrt: Die harmonische Kadenz ist schon ein sehr kompliziertes Gebilde, der Umgang mit ihr vermag das rhythmisch-melodische Gestaltungsvermögen eher zu hemmen als anzuregen. Und wenn man der Meinung ist, von hier aus am leichtesten den Ansatzpunkt einer schlichten Begleittechnik zu finden, so widerlegt diese Annahme schon ein flüchtiger

Blick auf die Entwicklung. Am Anfang stehen ganz andere Begleittypen: Borduntöne und -klänge, ostinate Figuren, Stützbässe und -quinten, die jeder Harmonielehre widersprechen. Bei aller Einfachheit dieser Begleitmanieren hatte die Oberstimme in rhythmischer und melodischer Hinsicht um so größere Freiheit, — eine Freiheit, die sie unter dem Bleigewicht der harmonischen Kadenz nur allzu leicht einbüßt, sofern ihr nicht technische Fertigkeiten zu Hilfe kommen. — Die psychologische Wirkung des zu frühen und einseitigen Gebrauchs der Kadenz liegt in folgendem begründet: Wollte man die musikalischen Elemente den Bezirken des menschlichen Innenlebens zuordnen, so entspräche das Rhythmische der vitalen, das Melodische der geistigen, das Harmonische der gefühlsmäßigen Schicht in uns, wobei die inneren Zusammenhänge zwischen den drei Elementen und Schichten keineswegs übersehen seien. Ohne diese Zuordnung weiter zu belegen und auszuführen, — eines ist sicher: die einseitige Überschätzung des Gefühlsmäßigen ist zu unserem Glück einer Bevorzugung des vitalen Elementes gewichen. Das kann nicht ohne Folgen auch für unsere gesamte Musikerziehung bleiben. Nur langsam und schwerfällig stellt sich ein einmal eingefahrener Erziehungsgang um. Aber es sind genügend Anzeichen vorhanden, die diese fruchtbare Umstellung offenbaren.

Dabei vermögen nur selten die zünftigen Pädagogen den Sinn dieser Entwicklung zu erkennen und ihm zum Durchbruch zu verhelfen. Nur Menschen, die Künstler und Pädagogen zugleich sind, gelingt es, das Neue in für andere fruchtbringender Weise zu formen. In Carl Orffs Schulwerk und vor allem in dessen grundlegendem Heft, der „Rhythmisch-melodischen Übung", finden wir jene Grundzüge verwirklicht, die wir als notwendige Folgerungen der theoretischen Einsichten kennenlernten. Sie ist nicht nur eine Sammlung einfachster Modellbeispiele, die die Bezeichnung „Urgesten" verdienen, — die ausführlich beschriebenen Übformen geben endlich den häufig so unklaren Anweisungen zur Improvisation eine klare Richtung. Rhythmische Beispiele, durch Klatschen und Stampfen darstellbar, werden in ihrem dynamischen und agogischen Verlauf variiert und bilden in der chorischen Ausführung zu gleicher Zeit den ersten Stoff einfacher Dirigierübungen. Ihre formale Ausgestaltung erschließt die elementaren Möglichkeiten musikalischer Formung: Lied- und Rondoform, Kehrreim und responsorische Aufteilung zwischen Solo und Tutti. Die melodische Einkleidung endlich läßt den engen Zusammenhang von rhythmischem und melodischem Geschehen an kleinsten Beispielen deutlich und lebendig werden. Melodien, die in ihrer Schlichtheit etwa den Abzählreimen der Kinder entsprechen, bilden den Ausgangspunkt und führen unter ständiger Erweiterung des Tonmaterials von der Pentatonik zu den Kirchentönen und zu unserem Dur-Mollsystem. Die bereits erwähnten Begleitformen unterstützen den chorischen Charakter dieser Art Übung und leiten gleichzeitig zu den Heften der Instrumentalübung über. Der weitere Ausbau der „Rhythmisch-melodischen Übung" nach der instrumentalen Seite hin, insbesondere der Aufbau des primitiven Instrumentariums, wie es im Schulwerk Verwendung findet, mag in einem weiteren Artikel behandelt werden.

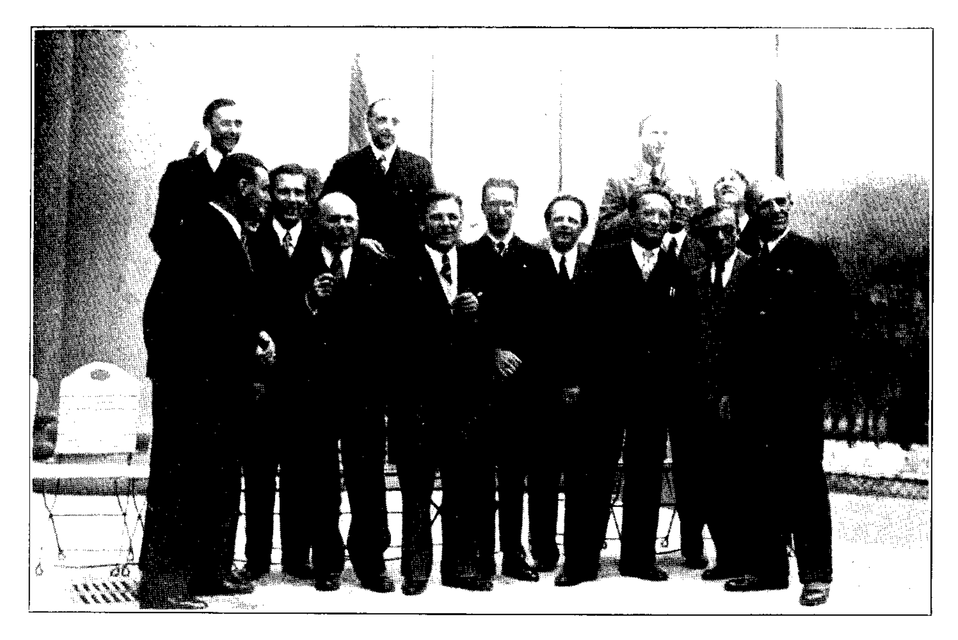
Das Neuartige an der „Rhythmisch-melodischen Übung" Carl Orffs in musikalischer Hinsicht ist zunächst die Tatsache, daß hier gleichsam eine Essenz an Musik geboten wird, die eine weitere Ausgestaltung nicht nur zuläßt, sondern geradezu erfordert. Daß damit ein pädagogisches Prinzip aufgegriffen wurde, welches jahrhundertelang die musikalische Unterweisung bestimmt, lehrt ein Blick in die Lehrbücher früherer Zeiten bis einschließlich zum 18. Jahrhundert. Ja, auch die Musikpraxis dieser Jahrhunderte bestand zu einem wesentlichen Teil in der Ausgestaltung einer nur in den Umrissen aufgezeichneten Musik, wenn auch die Art dieser Ausgestaltung je nach den herrschenden Stilbegriffen ganz verschieden war. Die „Rhythmisch-melodische Übung" entsprang der Musikarbeit an einer Bewegungsschule, ohne deshalb an die Bewegungsausbildung gebunden zu sein. Aber so vermag sie gerade der Musikausbildung des Tänzers und der Tänzerin eine solide Grundlage zu geben. In den jüngst erlassenen Prüfungsbestimmungen für das Tänzerische Lehrfach erscheint somit auch die „Rhythmisch-melodische Übung" als Glied der musikalischen Ausbildung, die bislang leider allzu bescheiden in der bloßen Literaturkenntnis tanzbarer Musik und — wenn es hoch kam — in ihrer notdürftigen Darstellung ihr Genüge fand.

Zum Schluß noch eine charakteristische Seite am Orff-Schulwerk: In keiner anderen Landschaft Deutschlands hätte es entstehen können wie in Bayern. Überall sonst hätte die Gefahr bestanden, daß eine fruchtbare Idee sich in ein blutloses System verwandelte. Hier aber, wo der vielleicht bewegungsfreudigste Stamm des deutschen Volkes lebt, wo das improvisatorische Spielen mit den musikalischen Elementen noch gepflegt und wachgehalten wird, schlägt diese Freude an der Bewegung bei jedem Komponisten durch, der noch in innerer Beziehung zu seiner Heimat und ihren Bewohnern steht. Und so ist auch das „Schulwerk" Carl Orffs alles andere eher als eine abstrakte Konstruktion; wie es selbst der Freude an Bewegung und Leben entsprang, so verlangt es zu seiner Würdigung und praktischen Verwertung blutvolle und lebendige Menschen.

Der Bewegungschor als künstlerisches Mittel

Von Lola Rogge-Hamburg

Der Gedanke, chorisch zu sprechen, chorisch zu singen und sich im Chor zu bewegen, ist alt. Der Singchor ist heute ein vollkommenes künstlerisches Mittel und dem Sprechchor hat Schiller seine Stellung auf der Bühne wiedergegeben. Nur die chorische Äußerungsform, von der der „Chor" seinen Namen hat, der Bewegungs- und Tanzchor, ist erst in neuester Zeit wieder aufgenommen worden. Vielerlei Versuche zur Erneuerung des Bewegungschores sind unternommen worden. Der Laientanzchor betont bewußt das Laienmäßige und macht den Chor zum Selbstzweck der Betätigung zur eigenen Freude. Die Frage der Eignung des Einzelnen steht hierbei im Hintergrund. Dieser Chor ist kein Instrument zur Darstellung von Vorgängen aus künstlerischen Impulsen



Die Komponisten des internationalen zeitgenössischen Musikfestes in Baden-Baden. (Von links nach rechts: 1. Reihe Höller, Frommel, Petridis, GMD. Herbert Albert, Francaix, Maler, Slavonski, Pepping, Beck, Malipiero. 2. Reihe Egk, Trapp, Larsson, Riisager.)

Igor und Soulima Strawinsky in Baden-Baden



Phot. Meseke



Max Peters-Hannover

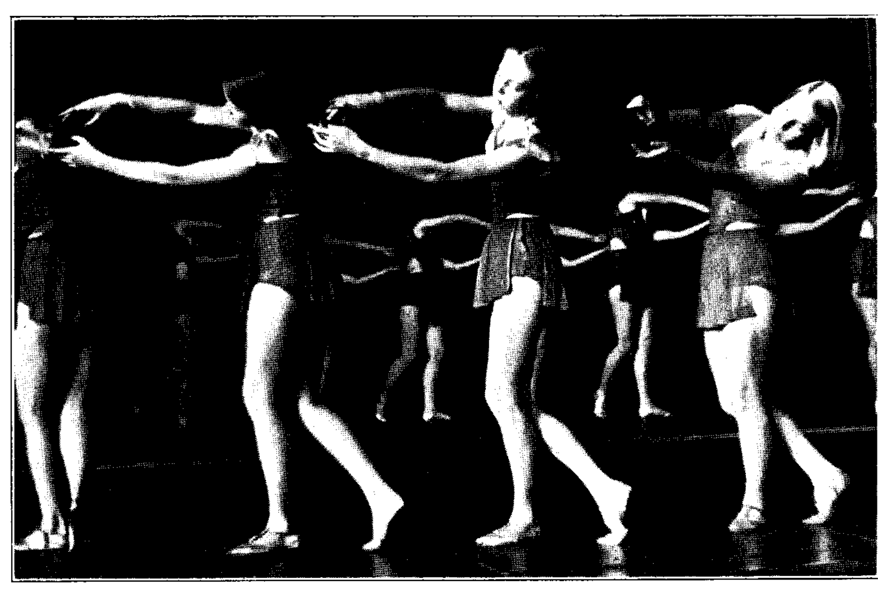


Fritz Zaun-Köln



Mitglieder der Kammertanzgruppe Jutta Klamt Berlin

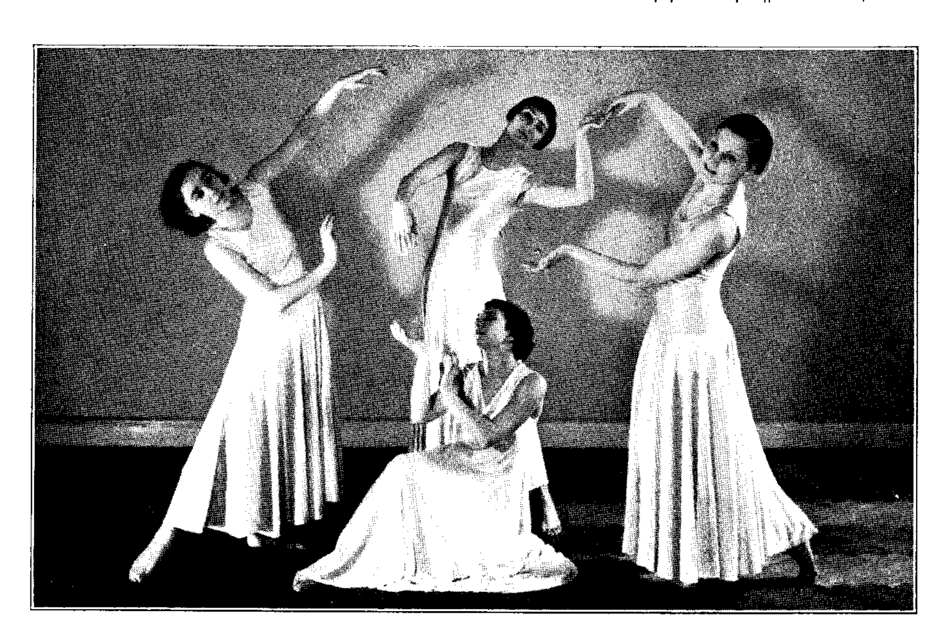
Phot. S. Enkelmann, Berlin



„Amazonen nach dem Kampf"

Lola Rogge-Schule Hamburg

Phot. v. Estorff-Volkmann, Berlin



„Schwingender Tanz"

Tanzgruppe Herta Feist Berlin

und er will es auch nicht sein. Der für die Darstellung eines Bühnenchorspiels erforderliche Bewegungschor baut auf anderen Prinzipien auf: Auswahl nach dem Gesichtspunkt der größtmöglichen Leistung, bewußte Einordnung in die Gemeinschaft des Chores und Unterordnung unter den künstlerischen Willen des Chorleiters. Dieser Chor fühlt sich als Ganzes und setzt sich als Ganzes ein. Er fordert Klarheit, Kraft und Echtheit in der Idee des Darzustellenden und in den auszuführenden Chorformen. Verworrenheit in Form und Inhalt lehnt er ebenso wie alles Improvisatorische ab. Den Aufgaben, die der Chor bewältigen kann, muß eine erhabene Idee zugrunde liegen, als deren Träger sich der Chor aus Überzeugung fühlen kann. Nur unter diesen Voraussetzungen kann ein Chor als künstlerisches Mittel eingesetzt werden. Es ist unwesentlich, ob sich ein solcher Bewegungschor aus Laien oder Berufstänzern zusammensetzt. Man fragt auch nicht danach, ob ein künstlerisch hochstehender Gesangschor aus sangesfreudigen Laien oder aus Berufschorsängern besteht, und doch nimmt ein solcher Chor wesentlichen Anteil an der Gestaltung unserer größten Musikwerke. Die Leistung, die Erfüllung der Aufgabe allein entscheidet.

Ein Wort ist noch zu sagen über die Stellung des Solisten in der Zusammenarbeit mit dem Bewegungschor. Der Solist ist Exponent des Chores, ein Teil des Chores selbst, der nur als vorgeschobenes Glied der Einheit sichtbarer ist. Niemals darf der Solist den Chor als Kulisse für seine Individualität betrachten. Große Anforderungen werden also an die Disziplin des Solisten gestellt, die zu erfüllen Voraussetzung für eine Gemeinschaftsarbeit ist, bei der der einzelne ein Teil des Ganzen und umgekehrt ist. Daß man dem Bewegungschor heute noch keine Aufgaben stellen kann, wie sie an Schwierigkeit und Leistungsumfang bei der Wiedergabe von Chorgesang verlangt werden können, liegt darin begründet, daß der Chorgesang eine jahrhundertelange Entwicklung hinter sich hat, während der neue deutsche Chortanz unsere jüngste Kunst ist. Wir stehen am Anfang einer Entwicklung und sind weder beschwert noch gefördert durch eine Tradition. Allein der Weg ist uns gezeigt. Rudolf von Labans Lebenswerk, das Werk des Tänzers und Lehrmeisters hat die Bresche geschlagen in die Mauer der Trägheit und Voreingenommenheit und hat uns gelehrt, wie der Weg beschaffen sein muß, auf dem wir unbeirrbar unserem Ziel zustreben: Der Gemeinschaft des Chores, dem Ausdruck unserer Zeit, den Platz zu erobern, der ihm bei der künstlerischen Gestaltung der uns erfüllenden Ideen zukommt.

Der Tanz als Mittler zur Festgestaltung

Von Herta Feist-Berlin

Der Tanz ist am besten dazu geeignet, ein Fest zu gestalten. Ein Fest ist ja ein Höhepunkt im Leben der Menschen, geht über den Alltag hinaus und verschafft ihnen Freude, Erholung und Anregungen für ihre Arbeit und ihr Weiterschaffen. Darum sollte in der Festgestaltung neben dem urwüchsigen Sichäußern- und Sicherlebenkönnen eine Ordnung vorhanden sein, die auch die Fäden spannt zwischen der Gegenwart und der Zu-

kunft und zwischen dem Ewigen und Vergänglichen; d. h. also, wenn möglich, die Naturverbundenheit mit den geistigen Kräften zu vereinen. Außerdem sollte der Gemeinschaftsgeist der Menschen untereinander so erweckt werden, daß sie auch neben erhöhter Freude das Wissen mit nach Hause nehmen: hier war ein Fest, an dem ich teilnahm, wo ich Neues, Erlebnisvolles aus dem Geist der Verbundenheit und dem Erkennen, daß es mehr als mein eigenes kleines Menschenleben gibt, wo ich eine Gemeinschaft, ja vielleicht sogar m e i n Volk gespürt habe; mein Volk in seinen tiefsten Freuden, aber auch in der Verwurzelung seiner Tat, seines Glaubens.

Also hat der „gesellige" Tanz hohe Aufgaben zu erfüllen, will er den Menschen mehr geben als ein bloßes Vergnügen oder eine reine Unterhaltung. Das Vergnügen ist ja dort zu finden, wo sich die Menschen einmal paarweise in einem Kaffee oder bei einer üblichen Veranstaltung drehen können. Zum Gegensatz dazu leitet man viele Veranstaltungen mit Kunstdarbietungen aller Art ein, um den Menschen damit etwas Geistiges oder Künstlerisches bieten zu können. Sie erfüllen auch oftmals schon den Wunsch, Ernstes, Sinnvolles mit Frohem, Unbelastetem zu verbinden und aufzunehmen. Aber eine wahre Festgestaltung muß anders werden, und zwar so, daß es hierbei nur Gebende und Annehmende gibt, sondern solche, in denen beides vorhanden ist und gelebt werden will. Jeder einzelne der Mitwirkenden und der Zuschauer müssen zugleich aktiv an dem Gelingen einer Festgestaltung mithelfen. Wir müssen heute von dem abkommen, nur Aufnehmende sein zu wollen, wir müssen auch Gebende sein und uns dafür innerlich vorbereiten und daran arbeiten, um innerlich dabei sein zu können. Dann wird ein Fest auch eine andere Bedeutung für jeden einzelnen Menschen erlangen.

Ist es doch sowieso nicht leicht, ungesellige Menschen, also solche, die zu sehr mit sich selbst beschäftigt sind und wenig Beachtung dem anderen schenken, in den Strom der Gemeinschaft einzubeziehen und sie zu begeistern. Und Begeisterung gehört zu einer Festgestaltung. Alle Empfindungen, die eine erhöhte Liebe, eine Menschenliebe, nicht die Eigenliebe, verraten, werden unbewußt dazu mithelfen.

Nun ist gerade der Tanz dazu geeignet, diese inneren Kräfte zuerst einmal in sich zu sammeln und sie dann mitteilsam den anderen zu übertragen. Denn im Tanz spürt man die vitalsten Kräfte, und diese werden in einer größeren Gemeinschaft durch die allgemeine Freude noch viel mehr gesteigert.

Was ist nun geselliger Tanz? Die Formen dieses Tanzes können ganz verschiedene sein. Der übliche „Gesellschaftstanz" wird nicht leicht eine Festgestaltung zuwege bringen, obwohl in ihm durchaus Möglichkeiten dazu vorhanden sind; nämlich, wenn er sich auf ausgesprochene Gemeinschaftstänze, die mehr einen Spiel- und Neckcharakter tragen, konzentrieren würde und dabei mehr Wert auf das wirkliche Mitschwingen aller legen würde, das sie gerade eben in diesem Spiel oder Tanz miterleben. Dem „Gesellschaftstanz" fehlt aber zumeist der gemeinschaftsbildende Charakter und der Gehalt in den Tänzen. Er ist mehr der augenblicklichen Unterhaltung unterworfen. Beim Gemeinschaftstanz ist die Beteiligung aller Kräfte im Menschen einzubeziehen.

Der Volkstanz ist viel geselliger und ein ausgesprochener Gemeinschaftstanz. Hier sind die Tanzenden in den Charakter des Tanzes so verwoben, daß sie einfach nicht mittanzen könnten, wenn es ihnen nicht aus innerer Freude gelänge. Sie spüren die Kreise, geschlungene und gerade Wege gerade so, daß sie das alles, was sie tun, miterleben, und es ist gleich, ob man sich mit dem Partner oder im Kreise und mit allen dreht. Darum kann man hier schon „Festgestaltung" spüren, da jeder Teilnehmer daran mithilft. Diejenige Festgestaltung aber wird übermächtig sein, die es fertig bringt, wie ich es eingangs betonte, „Höhepunkte" zu bieten. Und zwar müssen neben Freude und Erholung der Menschen Anregungen inhaltlicher und geistiger Natur vorhanden sein.

Die heutige volkstümliche Bewegungsgestaltung hat neben der Form einen Inhalt. Dieser Inhalt kann nun verschiedenster Art sein, beispielsweise stark ausdrucksmäßig, also seelisch betonter, oder rhythmischer, also blutmäßiger oder geistiger, also irrationaler Natur sein. Eine mehr volkstümliche Bewegungsgestaltung hat in der ungesteigerten, also einfacheren Bewegung ihren Wesenskern gefunden. Sie wird im lebendigen Leben verankert sein und wird also in ihrer Äußerung die Begebenheiten des Lebens verständlichst kundtun können. Aber sie sollte möglichst die inneren Kräfte des Menschen in Erscheinung treten lassen. Der Volkstanz zeigt uns symbolhafte Bewegung, die aus der Vergangenheit bis in die Jetztzeit ragen, die in fester, bei vielen Tänzen sich wiederholender Bewegungsart stattfinden. Die heutige volkstümliche Bewegungsgestaltung hat in n e u e n tänzerischen Formen ihren Ausdruck erhalten, nämlich im Bewegungschor. Ob die Nachwelt auch den symbolischen Inhalt verspürt? Das müssen wir ihr überlassen. Um die Wende des 20. Jahrhunderts bekam Deutschland einen neuen Bewegungsimpuls. Man war mit der alten Tanzart nicht mehr einverstanden und suchte neue Wege neben denjenigen, die vergangenes Volkstanzgut uns wieder lebendig machen wollten, wie es z. B. die Wandervogelbewegung „Gertrud Meyer: Der Geestländer Tanzkreis" usw. tat. So setzte auf der einen Seite Forschung nach Vergangenem ein und auf der anderen schöpferische Tätigkeit. Die letztere baut sich auf dem Empfindungs- und Formungsgeist der h e u t i g e n Zeit auf, die vom Gemeinschaftsgeist getragen ist, die keinen Schaucharakter hat, sondern aus einfachem, tiefem Empfinden strömt. Der Inhalt dieser Bewegungen ruht in der Gegenwart und ist trotzdem nicht der Ausdruck persönlichen Erlebens und seiner Ausdeutung oder gar seines Berufes, sondern entsteht aus der Pflege der gemeinschaftlichen Übungen in Zusammenfassung körperlich-geistig-seelischer Kräfte. Wir befinden uns aber noch im Suchen, fangen mit dem Körperlichen an, disziplinieren uns, um uns im geistigen Reich wiederfinden. Es werden sowohl rhythmisch betonte als auch kraftspendende und räumlich geordnete Bewegungen sein. Ewiges wie Vergängliches, Inhalt und Form werden sich durchdringen müssen, leichte schwingende sowie stark betonte, impulsive Bewegungen werden miteinander ringen müssen. Auch bei der volkstümlichen Bewegungsgestaltung wird man Inhalte des Lebens zeigen können. Sie kann durch den einzelnen, sowie durch kleine Gruppen von Menschen oder einen Bewegungschor verkörpert werden. Sie wird sich also vom traditionellen Volkstanz, der mehr in tradi-

tioneller Bewegung gebunden ist, durch seine neue schöpferische oder einfache Form unterscheiden, und also auch dadurch vom Kunsttanz, der die höchstentwickelste Form zeigt. Die volkstümliche Bewegungsgestaltung ist verwurzelt in der Hingabe an die Idee und das Werk einfachster, aber lebendigster Bewegung, und gibt so dem Fest den Charakter einer Feierstunde gemeinschaftlichen Erlebens.

Über Improvisation

Von Berte Trümpy - Berlin

Die Frühgeschichte des neuen Tanzes stand fast ausschließlich im Zeichen der tänzerischen Improvisation. Noch 1920 gab es manchen Zuschauer, der es Mary Wigman fast persönlich übelnahm, daß ihre Tänze bei der Wiederholung genau denselben Bewegungsablauf zeigten wie beim erstenmal. Von vielen Seiten wurde gepredigt: Jedes tänzerische Erlebnis soll unwiederholbar aus dem Augenblick geboren werden, und mit diesem dahinschwinden. Jede Festlegung sei schon Verrat an den im Tanze sichtbar werdenden Quellen schöpferischen Geschehens und zerstörte die in der Improvisation wirksam werdenden Kräfte des Unbewußten. Aus diesen Gedanken heraus war sogar das Auftreten von Trance-Tänzerinnen und ihre Beliebtheit beim großen Publikum zu verstehen.

Trotzdem aber wurde die genau durchgearbeitete und festgelegte Tanzkomposition bald zur selbstverständlichen Grundlage jeder öffentlichen Tanzvorführung. Der Tanzende konnte weder sich noch dem Zuschauer das große Rätselraten zumuten: „Ist die notwendige Stimmung, die günstige Verfassung vorhanden, die es möglich macht, einen ganzen Abend lang immer wieder neue tänzerische Erlebnisse zu haben und zu vermitteln?" Außerdem ist das Typische des „zur Schau gestellten" Tanzes mit der endgültigen Formung, der Komposition verbunden, wohingegen die Improvisation das Augenblickserleben des Tänzers ist, damit aber nicht immer das zur Schau geeignete Tanzgeschehen verkörpern muß. Diese Erkenntnis gewann bald Raum und mit ihr verschwand die Improvisation mehr und mehr aus den Tanzprogrammen und erscheint heute höchstens noch als „Zugabe". Jedoch in der Tanzpädagogik blieb und wurde die Improvisation wichtiger Bestandteil der tänzerischen Erziehung und als entscheidender Beweis tänzerischer Schöpferkraft angesehen.

Drei klar unterscheidbare Erscheinungsformen kann man beobachten:

1. Die rein bewegungsmäßige Improvisation, bei welcher ein bestimmter Bewegungsvorgang den Ausgangspunkt bildet;
2. diejenige, deren treibende und erregende Kraftquellen mit der Musik und dem Rhythmus gegeben sind;
3. ein Gebiet, das von der Darstellung seelischer Zustände und Empfindungen wie „Freude", „Angst" und über typische Gestalten wie „Mönch", „Hexe", „Dämon" bis zur vollständigen literarisch unterbauten Handlung — der Pantomime — reicht.

Die beiden ersteren kann man als vorstellungs- oder bildfreie, die letztere als vorstellungsgebundene oder bildhafte Improvisation bezeichnen. (Nicht als Improvisation, sondern als Kompositionsgrundlage oder Ausgangspunkt, Studie oder Skizze ist diejenige Form zu betrachten, die nur Vorstadium eines festzulegenden Tanzes sein will, und wobei es das Bemühen des Tänzers ist, seine Bewegungseinfälle möglichst schnell zu klären und zu ordnen.)

Was soll nun das Ziel der Improvisation innerhalb der Tanzpädagogik sein? — Als Wesentlichstes: Das Freimachen des Schöpferischen im Menschen und seiner Kräfte, die aus unbekannten Tiefen strömen. Sei es in der reinen Freude an der Bewegung und der Vielfalt ihrer Erscheinungsformen wie: Drehen, Laufen, Schwingen — oder der lebendigen Reaktionsfähigkeit auf die lösende und bindende Kraft des Rhythmischen, vom Stampfrhythmus bis zum Steigen und Fallen einer melodischen Linie. Das Gebiet der Darstellung soll wieder andere Kräfte wecken, vor allem diejenige der bewegungsmäßigen und seelischen Verwandlung. Der Tänzer soll nicht die zufälligen, äußeren Gesten einer typischen Gestalt, beispielsweise eines Bettlers, nachahmen. Er soll z. B. die verzweifelte Leere einer bittenden Hand nachfühlen lernen, oder die sanft verzückte Haltung einer mittelalterlichen Frauenfigur.

Die Frage: welche Musik ist zur Improvisationsbegleitung geeignet — welche nicht — wird jeder Tänzer, aber auch jede Zeit anders beantworten. Isadora Duncan und ihre Nachfolger ließen den gefühlsmäßigen Eindruck eines Musikstücks auf sich wirken und wollten nur diesen wiedergeben. Stilfragen waren unbekannt. Chopinsche Mazurken und Schumannsche Kinderszenen wurden unbekümmert zur Begleitung der in Bewegung und Kostüm von altgriechischen Plastiken inspirierten Tanzgebilde verwendet. Wenigstens wurden die betreffenden Musikwerke in Tempo und Dynamik nicht willkürlich verändert, wie es heute leider noch oft geschieht.

Es kommt vor, daß die Begleitung eines bühnenfertigen Tanzes wahllos aus Bruchstücken einzelner grundverschiedener Kompositionen von Bach, Slavenski, Dvorak und Ravel z. B. zusammengesetzt ist. Bei der Improvisation ist die Behandlung der Musik oft noch gedankenloser und schon jetzt in Gefahr, im Formelhaften zu erstarren, so daß beispielsweise viele Tänzer einen Tangorhythmus stereotyp mit Hüftbewegungen beantworten, einen Marsch mit gestreckten Armen, gespanntem Schreiten, dissonanzenreiche Tonfolgen mit verzerrten Gesten. Ebenfalls sehr einseitig ist die verwendete Musikliteratur. Moussorgskys „Bilder einer Ausstellung", Bartoks „Allegro Barbaro" und Strauß-Walzer sind eiserner Bestand.

Bestimmt ist für Tänzer und Tanzpädagogen die Arbeitskameradschaft mit dem schöpferischen Musiker unentbehrlich. Für mich selber war gerade deshalb das Kennenlernen der Musikarbeit der Günther-Schule und des Orff-Schulwerks besonders beglückend. Durch diese Art der Musikübung wird neben der freien bewegungsmäßigen Improvisation auch die musikalische gepflegt. Tanz und Musik stehen nicht nebeneinander, sondern ergänzen sich gegenseitig. Auch die Verwendung der verschiedenen Instrumente ist für die Improvisation, besonders für die Schulung der Bewegungserfindung geeignet. Eine schwebende Flötenmelodie, ein lebhafter

Trommelrhythmus werden ganz andere Bewegungseinfälle bedingen als der Klang des Klaviers. Durch sorgfältige musikalische und rhythmische Schulung soll aber ein junger Tänzer auch irgendeine gegebene, fertige Musik verständnisvoller gestalten können. Durch Kenntnis der Volksmusik seiner engeren und weiteren Heimat kann er entscheidende Anregung erhalten. Fast alle auf Volksmusik aufbauende Kunstmusik ist zur Improvisationsbegleitung geeignet. Besonders Musik vergangener Zeiten kann schöpferische Kräfte wecken. Das feierlich ernste Schreiten einer Pavane — die rhythmisch so reizvolle Gaillarde —, aber auch der romantische Zauber eines Chopin-Walzers können je nach dem Typus des Tänzers verschieden gestaltet werden, sei es in der reinen vorstellungsfreien Bewegung oder im lebendigen Erfassen einer verklungenen Zeit, ihrer Haltung und Gebärden.

Das Gebiet der Improvisation zum gesprochenen Wort ist noch ungeklärt. Sicher bietet es noch allerlei Möglichkeiten, wie auch die Verwendung der einfachen Alltagsbewegung und ihrer Stilisierung und die Linienführung im Raum. So reich und lebendig das menschliche Leben — so reich auch das Gebiet der Improvisation. Sie hat dem Tänzer, sei er Berufs- oder Laientänzer, vieles zu geben. Sie verlangt aber vor allem in absoluter Ehrlichkeit gegen sich selber und andere einen bewegungsfreudigen Körper, einen lebendigen Geist und eine mitschwingende Seele.

Zu meinen Tänzen

Von Gret Palucca - Dresden

Ich würde lieber darüber sprechen als schreiben, und noch lieber höre ich zu, wenn andere es tun. Denn ich habe alles gesagt, wenn ich mit einem Tanz fertig bin. Erklären und urteilen müssen die anderen.

Ich soll mich trotzdem zu meinen „Neuen Tänzen" äußern und will es versuchen. Auch die letzten Tänze haben mich ein Stück weitergebracht, hoffe ich. Ich denke in solchen Augenblicken in erster Linie an meine Arbeit. Wir schaffen nur so lange wir das Gefühl haben, daß es weitergeht.

Die sechs „Contretänze" waren plötzlich da, als ich wieder einmal die Musik Beethovens hörte, so als wären sie schon vorher dagewesen. Ich habe trotzdem viel an ihnen gearbeitet, bis sie fertig waren und dann immer noch. Sie gelten als heiter, vielleicht sind sie es auch. Aber Tänze sind zunächst genau so Gestaltung wie Musik oder Dichtung, und was mich beschäftigte, war das Klassische der Form. Das Klassische als Wunsch nach Reinheit und Vollkommenheit, nicht als Stil. Denn die Contretänze gehören ebenso zu mir wie das „Triste" oder die „Zambra", aber sie sind wohl zeitloser und auch vom Erleben losgelöster. Wenn ich sie heute tanze, habe ich das Gefühl, sie führten ein Leben für sich und ich wäre nur ihr Mittler. Manchmal sind wir unserer Arbeit näher, als uns selbst und unpersönlich gestimmt, aber das Ergebnis enthält dann gerade sehr oft unser Eigenstes.

Daß gleichzeitig die „Tänzerischen Melodien" Dvoraks entstanden, ist bestimmt kein Zufall. Sie haben alles, was die Contretänze nicht haben durften. „Tanzfreude" ist für mich wirklich Freude am Tanzen, Hingabe an Rhythmus und Melodie, noch heute wie improvisiert, obwohl festgelegt, subjektiver, liedhafter. Vielleicht mußte deshalb das „Lied" folgen, wie die Erfüllung der Erwartung folgt. Es ist wohl ernst und ist dennoch aus dem gleichen tänzerischen Gefühl entstanden. Wir leben und äußern uns nach vielen Seiten und sind trotzdem immer dieselben. Deshalb kann ich mich auch schwer entschließen, Einzeltänze zu zeigen statt eines vollständigen Programms. Bisher gehörten die Tänze einer abendlichen Folge für mich immer als ein Unteilbares zueinander, und das wird auch so bleiben. Sie entstehen und gehören zusammen, einer lebt von dem anderen und alle beziehen sich auf das Ganze.
Es ist kein Widerspruch und keine Freude an der Abwechslung, wenn ich die „Alten Meister" und die „Bagatellen" Casellas, die „Elegie" und das „Spiel" an einem Abend tanze. Es ist natürlich. So weit das Pendel nach der einen Seite ausschlägt, so weit muß es nach der anderen Seite zurückschlagen. Das ist in der Kunst nicht anders wie im Leben. „Triste" und „Zambra" sind Gegensätze nur von außen, nicht von innen. Weinen und Lachen, Tragik und Heiterkeit, Versunkenheit und leidenschaftlicher Ausdruck, beides ist für den Schaffenden Bejahung. Ohne die „Alten Meister" keine „Bagatellen", ohne das „Triste" keine „Zambra". Wir können nicht alles auf einmal sein, aber auch hinter den gegensätzlichsten Äußerungen steht immer derselbe Mensch.

Volkstanz und tänzerische Unterhaltungsmusik

Von Irmgard Nippoldt-Potsdam

Folgende Gedanken haben als Anlaß den erfreulich klarstellenden Aufsatz von Kurt Herbst-Hamburg über „Entwicklungsbedingungen tänzerischer Unterhaltungsmusik" im Novemberheft 1935 der „Musik".
Wir Tänzer gehen, wie leicht verständlich, von der anderen Seite an die dort aufgeworfenen Fragen heran. Trotzdem, und das diene beiden Disziplinen zur Bestätigung, treffen wir uns im Wesentlichen. Auch im Tanz ist eine Klärung des eigentlichen Verhältnisses zwischen Gebrauchstanz (Volks- und Gesellschaftstanz) und Kunsttanz immer wieder fruchtbar und nötig. Besonders dann, wenn es sich um Möglichkeiten der Weitergabe und Propagierung handelt, wie sie durch den Rundfunk gegeben sind. Ja, wir haben im Tänzerischen sogar eine besondere Schwierigkeit zu überwinden, denn der Stand der Empfänglichkeit für Musikalisches und Tänzerisches ist beim Publikum aus Gewöhnung bzw. schlechter Erziehung nicht derselbe. Die Empfänglichkeit für Bewegung und die durch sie sich mitteilende innere Bewegtheit ist weniger gepflegt als die für musikalische, bereits recht abstrahierte Beweglichkeit. Zu der rein äußerlichen Gewöhnung des Musikhörens und Vielhörens tritt die zur Verselbständigung drängende Tendenz der Musik, die der Geisteshaltung der letzten Jahrhunderte näherliegt, und zwar mehr als Kunstmittel wie als etwa Bewegung als

Kunst. Denn letztere hat mehr oder weniger deutlich zur Voraussetzung eine beziehungsreiche, Geist und Leben gleichermaßen einbettende Lebenshaltung.
Aus dem verschieden hohen Stand der bisherigen Erziehung zur Empfänglichkeit für Musik und Tanz ergibt sich für die Findung der Werte im Tanz eine weit größere Unsicherheit, als das für musikalische Werte der Fall ist. Wir leben aber heute in einer Zeit, die mit der Beziehungslosigkeit im Prinzip gebrochen hat, und die daher lebenshaltungsmäßig wieder eine Grundlage bietet für Bewegung als Kunst, für den Tanz. In allen Lagern wacht das Bewegungsleben auf, hier mag uns besonders das bereits „tänzerisch" Gemeinte etwas angehen. Zugleich regt sich auch der Drang, im Tanz Urtümliches zu haben und zu finden, weil man den ganz richtigen Instinkt hat, Formen ausgeprägter (im Sinne von „erfüllter", nicht etwa „differenzierter") Tanzkultur verbunden zu finden mit harmonischer Lebenshaltung.
In diesem Zusammenhang geht uns naturgemäß Tanz und Lebenshaltung unserer Vorfahren am wesentlichsten etwas an. Was uns davon überkommen ist, ist in die Formen des heutigen Volkstanzes eingegangen. Allerdings nicht in reiner Überlieferung, aber immerhin ist der Volkstanz die einzige Quelle im wissenschaftlichen Sinne.
Der Drang, im Tanz Urtümliches zu heben, hat aber noch einen anderen Weg gefunden. Einen Weg, der auf die mehr oder weniger äußerliche Stütze überlieferter Formen verzichtet, und aus der Artung des Menschen heraus, der ja in Deutschland deutscher Mensch ist, eine Bewegungssprache entwickelt. Das ist der Tanz des Bewegungschors, das ist, in seiner künstlerischen Vollendung, der heutige Kunsttanz.
Beide heute lebendigen Tanzformen fußen auf demselben „organischen Ablauf unserer seelischen Spannungen und Entspannungen" wie Herbst sagt. Der trotzdem ins Auge fallende Unterschied ist bei geschichtlicher Betrachtung leichter zu begreifen.
Unser Volkstanz ist eine, ich möchte sagen „genetisch" spätere Abzweigung vom kultischen Tanz. (Es liegt nahe, biologische Bezeichnungen anzuwenden; ist doch gerade Tanz keineswegs eine äußerliche Lebens„äußerung", sondern ein zwar optisch Wahrnehmbares, aber innerliche Bewegung Auslösendes, also ein mit der Volksseele Mitwachsendes und Mitwandelndes.) Es gehört ausgesprochen zum Wesen der Volkstänze, daß sie sich wandeln, solange sie lebendig sind. Auch darauf ist in der Tanzmusik Rücksicht zu nehmen.
Bei der Abzweigung vom Kulttanz, einer Folge des Christentums, haben sich Formen und Folgen ältester religiöser Tänze im Volkstanz erhalten, ohne daß ihr Sinn noch verstanden wurde. Obwohl kultischen Ursprungs, hat der deutsche Volkstanz heute nicht mehr kultischen Charakter. Er ist eine immerhin moderne Kulturerscheinung, hervorgerufen durch Zwang von außen und innen: Trennung des Menschen in „Leib" und „Seele". Der profane Volkstanz war der kirchlich verbotene, war sündige Lustbarkeit. Es ist natürlich, daß in einer Zeit wie der heutigen einige Menschen es vorziehen, auf die dem Volkstanz ehedem tatsächlich zugrunde liegende uns artgemäße Seelenhaltung und Formvorliebe zurückzugehen und auf ihr aufzubauen, anstatt den Volkstanz, wie er heute vorliegt, blindlings zu übernehmen.

Es hat sich aber herausgestellt, daß zu dieser Art Aufbau eine Instinktsicherheit gehört, die zwar allgemein am Wachsen ist, aber noch nicht bei allen Tanzfreudigen vorausgesetzt werden kann. Um am Artgemäßen aber erst einmal den Bewegungsinstinkt zu schulen und zu läutern, sind das überlieferte Volkstanzgut und Pflege organischer Bewegung, wie sie in der Deutschen Gymnastik angestrebt wird, die besten Handhaben. Wir müssen deshalb eintreten für eine weitgehende Vermittlung und Ausübung der deutschen Volkstänze. Dazu gehört, besonders im Rundfunk, eine wachsende Bevorzugung von tänzerischer Gebrauchsmusik, dann aber auch eine sinnvolle Durchgestaltung tänzerischer Unterhaltungsmusik.

Herbst unterscheidet ernste und heitere Musik. Ernst heißt ihm die Kunst der wenigen, die auf der organischen Grundlage der uns angeborenen Empfindungs- und Denkungsart unerbittlich und konsequent gestalten, sei es Heiteres oder Tragisches. Leichtes dagegen ist nicht Läßlichkeit, sondern bewußter Verzicht auf alles, was über die Grundlagen hinausgeht. Zugleich sicheres Erfassen dieser Grundlagen. Dieser Verzicht wirkt auf heutige Menschen erleichternd und zugleich stärkend. Gerade dies letztere: Sicherwerden in der Grundhaltung, tut uns not. Hier kann auch am schwersten gesündigt werden, weil wir uns aufatmend und ohne Schutz dem Leichten hingeben. Auch traurige „leichte" Tanzmusik kann hier lösend und befriedigend beschwingen. Die Wirkung des Leichten, der Beeinflussung durch den Volkstanz, vollzieht sich unbemerkt, und wir Tänzer müssen Kurt Herbst besonders dankbar sein für die Betonung dieser Feststellung gerade für die tänzerische Unterhaltungsmusik.

Die tänzerische Gebrauchsmusik, die außer Marschmusik und Bewegungsmusik für gymnastische und tänzerische Schulung vor allem Volkstanzmusik ist — die Gesellschaftstanzmusik kann hier nur als Abart aufgefaßt werden — unterliegt vom Tänzer aus ganz bestimmten Forderungen. Da Musik immer wieder den Drang zur Verselbständigung hat, muß gerade sie immer wieder gebunden werden. Die innere Bewegtheit setzt sich beim Tanz in Körperbewegtheit um und zugleich, falls die Möglichkeit dazu vorhanden ist, in Ton. Der Ton soll die Bewegtheit voll enthalten, sie akustisch geben. Da man ihn aufbewahren kann, ist er später imstande, den einheitlichen Zustand seiner Entstehung wieder zu beschwören und seinerseits Tanzmusik zu sein, „auf deren Klänge das Volk seelisch und motorisch antwortet".

Während in der Gebrauchstanzmusik körperliche, seelische und musikalische Dynamik gern zusammenfallen, differenzieren sie sich wie Stimmen im Tanzkunstwerk. Darum ist Musik zum Tanzkunstwerk oft unselbständiger, je besser die gemeinsame Stimmführung ist. Die Musik stellt das Rudiment eines Ganzen vor und muß mit Maßstäben gemessen werden, die dem Ganzen entnommen sind. Der Mensch ist durch die Natur seines Anschauungsvermögens imstande, Erlebnisse der verschiedenen Sinnengebiete, akustische, optische, tastbare usw., zu einem Gesamteindruck zu verschmelzen. Dazu ist nicht nötig, daß diese Erlebnisse dynamisch oder sonstwie deckungsgleich sind. Das Tanzkunstwerk, unter Einbeziehung seiner Musik, ist nicht mehr an traditionelle Formen für bestimmte Inhalte (Kreis, Kette usw.) gebunden, sondern gestaltet diese

Inhalte auf einer höheren Ebene. Es stört den Volkstänzer empfindlich, wenn von einem Kunsttänzer Volkstanzformen angewendet werden, um etwa einen, wie man so schön sagt, „volkstümlichen Inhalt" zu gestalten. Die Kitschgefahr liegt hier am nächsten, denn ihr Kennzeichen ist Unsicherheit im Sinn. Der Volkstänzer kann erwarten, daß der Kunsttänzer seine sublimierte Bewegungssprache anwendet, um das beiden am Herzen Liegende in einer überpersönlichen Sphäre mit größter Allgemeingültigkeit auszudrücken.

Dieselben Forderungen an den Gestaltungseinsatz muß der Volkstänzer an den Musiker stellen, der am Tanzkunstwerke mitarbeiten oder tänzerische Gebrauchsmusik zu tänzerischer Unterhaltungsmusik verselbständigen will. Im ersteren Falle bestreitet er einige Stimmen des Gesamtsatzes, im letzteren alle. Inhalt ist aber beide Male Gestaltung in der Bewegung. Und zwar handelt es sich lediglich um menschliche Bewegung, nicht um die einer Maschine oder eines Wasserfalles. Wenn schon konzertiert werden soll, dann ohne allzu deutliche Anlehnung auf die Gebrauchsmusik! Ihr Wesen muß erfaßt werden, nicht z. B. das äußerliche Merkmal der häufigen Wiederholung der Sätze. Abschreckende Beispiele bietet eine gewisse Ballettmusik, in der das Deckungsprinzip vorherrscht, aber hier am falschen Ort, d. h. man geht mit untauglichen Mitteln vor. So läßt sich kein Kunstwerk hinstellen, daher griff man auch zu gern zum Inhalt von außen, zur pantomimischen Idee. Erst in jüngerer Zeit ist dies Mißverständnis überwunden worden.

Die Verselbständigung der tänzerischen Gebrauchsmusik zur tänzerischen Unterhaltungsmusik erfolgt im Zuge einer sehr interessanten Entwicklung, die hier nur kurz gestreift werden kann. Früher gab es den Begriff der stundenlangen, nebengehörten Unterhaltungsmusik gar nicht. In den zeitlich kurzen Konzerten und Unterhaltungsmusiken bevorzugte man gestaltete Musik. Die eine Verbindung: Gedicht — Musik — Lied sei hier außer acht gelassen. Ursprünglich hat man Tänze erst dann konzertiert, als sie keine Tänze mehr waren, als man eben „aus Tanzeslust musizierte". Es ist auch heute unstatthaft, Gebrauchstanzmusik als Unterhaltungsmusik zu geben. Das ist Barbarei am Tanz. Die moderne Gesellschaftstanzmusik hat sich durch ihre formale Höhe hier eingeschmuggelt, obwohl sie mit den Mitteln des Gestaltens einem außer ihr liegenden Zwecke dient. Sie ist dadurch zutiefst unkünstlerisch und irreführend.

Je konzertabler eine Tanzmusik ist, desto weniger bedarf sie des Tanzes und bedarf der Tanz ihrer. Es gibt für die Musik nur zwei Wege zum Tanz: 1. den der Deckungsgleichheit, die im Volkstanz vorherrscht, und 2. den der mit dem Tanz gemeinsamen Gestaltung bei u. U. verschiedener Stimmführung. Die tänzerische Unterhaltungsmusik dagegen stellt eine weitere Form dar, in der mit rein musikalischen Mitteln, und nur mit diesen, tänzerisches Erleben gestaltet wird. Im Programm der Rundfunksender findet sich diese Form sehr selten, weit häufiger wird die tänzerische Gebrauchsmusik als Unterhaltung geboten. Für den, der nicht tanzen kann, ist tänzerische Gebrauchsmusik notgedrungen nur Unterhaltung. Häufig ist dann die Folge, daß der Hörer die Einfachheit der musikalischen Formen und die häufigen Wiederholungen dieser Musik beanstandet. Diese Art Hörer sollte aber nicht die

öffentliche Meinung bestimmen wollen oder vielleicht als Musikgebildeter die Primitivität bemängeln. Im Gegenteil, man sollte sie tanzen lehren!
Andererseits ist es für den, der tanzen kann, eine Qual, echte Gebrauchstanzmusik als Konzertstück mit vom Spieler hineingelegtem völlig unmotivierten „Ausdruck" hören zu müssen. (Wie neulich im Rundfunk Deutsche Tänze von Beethoven.) Hierher gehört auch die Rücksicht auf die Klangsinnlichkeit und passende Instrumentierung der Tanzstücke.
Ich vermute, daß überhaupt die Verwendung von Tanzmusik zur Unterhaltung auf Bewegungsferne zurückgeht. Man benutzt sie zur Stimmungsherstellung anstatt zum Tanzen. Meist sind die geweckten Erinnerungen eindeutiger Natur, wir tragen die Schlacken einer vergangenen Zeit noch mit uns. Daß es auch anders geht, zeigt die Marsch-Unterhaltungsmusik. Wir müssen eben zu allererst dafür sorgen, daß Bewegungserlebnisse weiteren Inhalts vermittelt werden, dann wird sowohl das Verhalten tänzerischer Gebrauchsmusik gegenüber sich bessern, wie auch eine breitere Empfangsbereitschaft für durchgestaltete tänzerische Unterhaltungsmusik entstehen. Um nicht von vornherein gutwillige Hörer zu vergrämen, darf man es nicht zu einer Ermüdung und Abstumpfung gegen Volkstanzmusik kommen lassen, sondern muß Mittel und Wege finden, dem Hörer zu gleichzeitigem Tanzen zu verhelfen, obwohl das eine schwierige Aufgabe ist. Dabei ist größter Wert zu legen auf die Tanzbarkeit der Musik. Durch große Komposition wird der Hörer veranlaßt, einen anderen Aufnahmezustand einzunehmen, nicht bewegungsmäßig-körperlich zu antworten (falls er nicht selbst Gestalter, also Kunsttänzer ist). Gute Tanzmusik ist einfach, hat nicht nur formbildende artliche Kräfte, sondern sie pflegt die Lebensfülle selbst.
Aus dem bisher Ausgeführten ergibt sich die Forderung, sowohl Gebrauchstanzmusik wie auch tänzerische Unterhaltungsmusik zu senden. Erstere ist zeitlich an die Möglichkeit der tänzerischen Ausführung gebunden und gehört, weil landschaftlich bedingt, in die lokalen Sender. Als Sendezeit kommen nicht nur die Abende in Betracht, sondern der ganze Sonntagvor- und -nachmittag. Auch sollte man die Haupturlaubszeit beachten. Analog den dankenswerten Singveranstaltungen sollten von den Sendern offene Volkstanzabende durchgeführt werden, bei denen auf geschickte Weise auch Tanzanweisungen übermittelt werden könnten. Man hat ja früher mit dem Gesellschaftstanz Ähnliches versucht. Kleine Hefte mit brauchbaren Anweisungen sind vor so einer Veranstaltung in den Handel zu bringen. Ab und zu muß man die Hörer dieser Veranstaltungen zusammenrufen, um mit ihnen einen tatsächlichen Volkstanzabend durchzuführen. Der wiederum könnte übertragen werden und durch seine Lebendigkeit neue Hörer und Tänzer werben. Dank der fortgeschrittenen Technik kann, besonders im Sommer, die Sendung auch auf geeignete Plätze im Freien übertragen werden. Bei allen derartigen Sendungen ist darauf zu achten, daß das Tanzen sinnvoll einem gemeinsamen festlichen Gedanken untergeordnet wird, daß gemeinsames Lied, Spruch und vielleicht Musizieren nicht fehlen. Erst wenn der Volkstanz die in ihm schlummernden Beziehungen zur allgemeinen Lebenshaltung wieder aufruft, kann er ganz sein, was wir von ihm erhoffen. Dann wird auch die tänzerische Unterhaltungsmusik stärkeren Wahrheitsgehalt haben und größere Resonanz.

Gesellschaftstanz und Tanzmusik

Von Reinhold Sommer-Berlin

Gesellschaftstanz und Tanzmusik gehören zusammen. Eins ohne das andere ist sinn- oder zwecklos. Nicht gemeint sind jene, zu „Schaunummern" aufgezäumten Schlagermelodien, die uns zuweilen auf Varietébühnen oder als „Einlagen" der Kapellen geboten werden. Wirkliche Tanzmusik aber, als „Gebrauchsmusik" zu ihrem ureigentlichsten Zwecke der rhythmischen und melodischen Anregung des Tänzers, ist wertlos, wenn sie nicht den Belangen eines guten, kulturgeformten Gesellschaftstanzes entspricht. Was wäre also näherliegend, als eine Verständigung derjenigen herbeizuführen, die für beide Teile verantwortlich zeichnen, nämlich der Gesellschaftstanzlehrer auf der einen und der Musiker und Komponisten auf der anderen Seite. Daß hier eine bedeutende Lücke klafft, wird niemand bestreiten, der die einschlägigen Gebiete näher kennt. Es würde jedoch zu weit führen, die Gründe auseinanderzusetzen, die bis jetzt dieses Nebeneinander gezeitigt haben. Ergreifen wir vielmehr die willkommene Gelegenheit, die Belange einer guten Tanzmusik vom Standpunkte des Tänzers aus zu betrachten.

Es ist in letzter Zeit viel über die „Neugestaltung und Neuformung des Gesellschaftstanzes" geschrieben worden. Von allen Seiten ist man dem Thema nahegekommen, um eine nach nationalsozialistischen Gesichtspunkten gestaltete Tanzform zu schaffen. Berufene und Unberufene haben sich geäußert. Haben das Bestehende verteidigt oder verdammt und es durch „Neuerfindungen" zu ersetzen versucht. All das ist überholt durch die am 1. April dieses Jahres erfolgte Gründung der „Reichsfachschaft Tanz" in der Reichstheaterkammer, in der die Fachgruppe II a, Gesellschaftstanzlehrer, nunmehr für den deutschen Gesellschaftstanz verantwortlich ist. Unter einheitlicher, fachkundiger Führung wird hier an einem Tanzprogramm gearbeitet, das deutschem Wesen und deutscher Kultur entspricht, das neuzeitlich ist und den naturgegebenen internationalen Zusammenhang beachtet. Es wird gelingen, eine artgebundene Form des Tanzes zu gestalten, doch möchte ich den bevorstehenden Entscheidungen durch Einzelheiten nicht vorgreifen.

Soviel aber steht fest: Artgebundener Tanz verlangt eine artgebundene Musik. Die verantwortungsbewußte Tanzlehrerschaft hat von jeher die negerhaften Tanzformen abgelehnt. Folglich ist das Verbot der Jazzmusik nur zu begrüßen. Ich habe nicht den Eindruck gewonnen, daß damit neuzeitliche Tanzmusik überhaupt untersagt sei.

Was aber ist von einer arteigenen Tanzmusik zu fordern? Sie muß rhythmisch, klanglich und den Schnelligkeitsgraden nach den Belangen des Tanzes und der Tänzer entsprechen. „Im Anfang war der Rhythmus", sagt Hans von Bülow. Nirgends trifft dieser Satz so zu, wie bei der Tanzmusik. Der Rhythmus ist das belebende Element und gibt dem Tanze die charakteristische Note. Ein interessanter Rhythmus lockt die Tänzer gleichsam auf das Parkett. Ein Schwingen, ein Fluidum geht von ihm aus, dem sich niemand entziehen kann. Musik aber, die nicht aus lebendiger Mit-

schwingung heraus geboren ist, taugt nicht zum guten Tanzen. Ein lediglich „Untermalen", ein bloßes Klang- und Rhythmus-Erzeugen ist zu nichts Gutem nütze. Nur wenige Musiker haben die Fähigkeit, die rhythmische Spannung, die federnde Schwingung beispielsweise eines langsamen Foxtrotts auf ihrem Instrumente wiederzugeben. Aber nur das regt zum Tanzen an. Die deutsche Gymnastik lehnt die Schallplatte aus erzieherischer Verantwortung heraus ab. Wir Tänzer können aus zweierlei Gründen nicht so weit gehen. Wir greifen auch zur „Konserve". Denn einmal gibt es nicht genügend Musiker, die dieses rhythmische Mitschwingen im Blute haben, zum anderen ist unsere Form feststehend. Im Gegensatz zur Gymnastik braucht sich diese Form am schöpferischen Wechselspiel von Musik und Bewegung nicht stets aufs neue zu entzünden. Daher kann eine gute Schallplatte uns auch zum Tanze anregen. Aber Aufnahmen, die dieses Rhythmisch-Schwingende vermissen lassen, sind für ein wirkliches Tanzen unbrauchbar.

Vom Klanglichen fordern wir, daß wir wieder eine wohlgeformte Melodie hören wollen. Unsere deutschen Komponisten haben genügend Klangzauber im Ohr, um uns mit wirklichen Melodien zu erfreuen, ohne dabei auf Opernthemen zurückgreifen zu müssen. Interessant kann die Harmonie und die Modulation sein; doch glaube ich, daß man einer „ergrübelten" Brechung der Akkorde, erwachsend aus einem überspitzten Intellekt, durchaus entraten kann. Ein gesunder musikalischer Instinkt wird hier das Richtige finden.

Im engsten Zusammenhange mit dem Klanglichen steht die Frage der Instrumentation, zu der ich bei einigen „umstrittenen" Instrumenten Stellung nehmen will. Wir lieben den Wohlklang eines gut gespielten Instrumentes und alle „amerikanischen" Mätzchen sind uns wesensfremd. Der feine, singende, schwingende Ton einer gut gespielten Geige, beispielsweise im langsamen Walzer, ist tausendmal schöner als das gepreßte Genäsel einer gestopften Trompete. Eine Posaune, in einen Hut oder durch einen Schalltrichter geblasen, führt zu einer unnötigen, durch nichts zu rechtfertigenden Verzerrung des Klangcharakters. Der reine Ton, von einem Könner geblasen, ist vorzuziehen. Wir sind aber auch nicht engherzig genug, um das Saxophon (bekanntlich eine Erfindung des Belgiers Adolphe Sax) als „Negerinstrument" bei den Tänzen abzulehnen, zu denen es paßt, stimmen jedoch mit allen Gegnern überein, für die das Gedudel und Gequietsche in den höheren Lagen des Instrumentes ein Greuel ist. Die damit Hand in Hand gehende und meist absichtlich bewirkte „Zerbrechung" der Melodie, die dann als „Variation des gegebenen Themas" begründet wird, ist überflüssig. Ein Bandonion — hierzulande meist in der Form des „Schifferklaviers" mit Tastatur angewendet — wirkt bei manchen Tänzen und kann das Ohr nicht verderben. Das Schlagzeug aber kann, von einem Meister gehandhabt, ein entzückend rhythmisierender Teufel sein. Wehe dem Ungeschlachten, der es lärmend mißhandelt!

Wesentlich ist das Schnelligkeitsmaß für die einzelnen Tänze. Auf diesem Gebiete wird viel gesündigt und es herrscht die heilloseste Verwirrung. Dabei sind die Schnelligkeitsgrade für die einzelnen Tänze bekannt und es wäre ein leichtes, zwischen Komponisten, Musikern und Tänzern eine Verständigung zu erzielen. Aber die Herren von der Musik

sind meist nicht Tänzer, wie sie von vornherein erklären und stehen im übrigen auf dem Standpunkte, daß sich der Tänzer eben nach der Musik zu richten habe. Wird aber ein Tanz nicht in der ihm angemessenen Schnelligkeit gespielt, so leidet seine Bewegungsform. Zu schnell ergibt kurze, ruckartige Bewegungen, ein Pendeln mit den Armen tritt leicht hinzu und bis zum allgemein verpönten „Schiebetanz" ist es nicht weit. Zu langsam begünstigt Wiegen und Schaukeln in den Hüften und nähert uns den Tanzformen, die wir mit Blues und Black bottom einer vergangenen Zeitepoche überlassen wollen. Es wird daher einer der ersten Aufgaben der Fachgruppe in der „Reichsgemeinschaft Tanz" sein, die anerkannten Schnelligkeitsmaße den zuständigen Stellen zu übermitteln. Vielleicht wird das ein Beitrag sein zu gegenseitiger Annäherung der beiden interessierten Gruppen von Tanz und Musik. Denn, was uns allen am Herzen liegt, ist die Formung des kulturpolitischen Willens des neuen Deutschlands zur Ehre und zum Ansehen unseres Vaterlandes. Gemeinsam können wir Deutschland — auch auf dem Gebiete des Gesellschaftstanzes — auf jene Kulturstufe führen, die ihm im Kreise der übrigen Völker gebührt.

Der Volkstanz und seine Literatur

Von Franz Ruoff-Freiburg i. Br.

Mit dem Sichwiederbesinnen auf die eigene Volkart hat sich auch in weiten Tanzkreisen die Erkenntnis durchgerungen, daß die bei uns, besonders in den Städten, gepflegte Tanzform unserem eigentlichen Volkstum widerspricht. Nun greift man wieder zurück auf die im eigenen Lebensraum gewachsenen Bewegungsschätze, die in ihrer ursprünglichen Kraft und Anmut Ausdruck eines unmittelbaren Lebensgefühls sind. Die Einstellung, die wir heute zum Tanz überhaupt einnehmen, ist nicht die Frage einer Gesellschaftsschicht, sondern eine Frage, die alle angeht, denen die Arbeit an der Gesundung unseres Volkstums am Herzen liegt. Eine gesunde Entwicklung kann der Tanz aber nur dann nehmen, wenn sich jeder einzelne der Verantwortung wieder bewußt wird. Es kann mit Genugtuung festgestellt werden, daß sich gerade in den Kreisen der Volkstanzbewegung — von einigen Verirrungen in früheren Jahren abgesehen — ein zielbewußtes Streben Geltung verschafft hat, und zwar auf dem Weg über die alten Volkstänze zu einer neuen Tanzform zu gelangen, die unserer deutschen Eigenart entspricht. In stilsuchenden Kreisen vollzog sich in der Sphäre der Volkstanzbewegung etwas Ähnliches wie in den Bezirken der Laienmusik. Wurde hier nach alter Musik in den Bibliotheken gestöbert, so wurden dort alte Volkstanzweisen systematisch in den verschiedenen Landschaften gesammelt, notiert und in einzelnen Sammelheften dem praktischen Gebrauch wieder zugeführt. Teilweise wurde dabei den Tänzen eine Beschreibung der Schrittfolge beigegeben, teilweise wurde aber lediglich nur die Musik aufgezeichnet.

So hat A. Nowy zusammen mit J. Berthold-Baczynski, L. Burkhardt und E. Janietz „Neue deutsche Tänze" herausgegeben mit einem Vorwort „Ewiger deutscher Tanz" von

Fr. Böhme. Der Sammlung sind weiterhin beigegeben Erklärungen der Fassungen und Schritte. Die Herausgeberin der Zeitschrift „Der Volkstanz", E. Cario, hat „Alte und neue Volkstänze" mit einem Klaviersatz von E. G. Pook veröffentlicht. In die Bezirke des landschaftlich gebundenen Tanzes führen die Ausgaben von A. Helms-Blasche, „Geestländer Tänze", E. Janietz - D. Giebel „Neue märkische Tänze", W. Schultz „Bunte Tänze aus Pommern", Giehrl „50 Schuhplattler", Raimund Zoder „Altösterreichische Volkstänze", Otto Ilmbrecht „Alte Tänze aus Mecklenburg", Anton Bauer „30 altbayerische Tänze", Raimund Zoder und Rudolf Preis „Bauernmusik. Österreichische Volksmusik", Siegfried Prinke „Alte steirische Tänze", St. Steidl „Ball auf der Alm", Sebastian Belzelter „Berchtesgadener Almtänze", Josef Lanz „Schwäbische Volkstänze aus Galizien", Walter Hensel „Volkstänze aus deutschen Gauen und Landschaften", Wilhelm Stahl „Niederdeutsche Volkstänze" und A. Kassel „Musik und Tanz im alten Elsaß". Weiterhin sei noch verwiesen auf die recht brauchbaren Publikationen von J. Berthold-Baczynski „7 neue Tänze nach alter Musik", E. Janietz „Neue Tänze nach alten Weisen", Janietz-Giebel „Jugendtänze", G. Meyer „Tanzspiele und Volkstänze", von derselben Herausgeberin „Volkstänze", W. Schultz „Maientanz-Erntekranz", „Deutsche Paartänze" und „Schüttel de Büx", sowie „Tanzt das Volk im Kreise" und Sievers „Kommt zum Tanz!" Empfehlenswert sind ferner „Bunter Tänze aus acht Jahrhunderten" von Helms-Blasche, „Deutsche Volkstänze" von Oswald Fladerer, „Liedertänze und Tanzlieder" von Gertrud Herbart und Marcus Koch, „Mädel, wasch dich!" von Ludwig Burkhardt und „Kommt zum Tanz!" von Anna Sievers und Karl Wahlstedt.

Es ist selbstverständlich, daß diese gedrängte Angabe von Volkstanzausgaben und -sammlungen nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Viele gute Neuerscheinungen kommen täglich auf den Büchermarkt, allein es ist unmöglich, bei der Fülle von Neuausgaben sich sie alle anzuschaffen. Aber trotz allem sollen die Veröffentlichungen der deutschen Bauernschule zu Bad Ullersdorf in Mähren nicht unerwähnt bleiben.

Will man Tanzbräuche und -entwicklung richtig verstehen, so dürfen sie nicht aus ihrem Wachstumsraum gelöst werden. Um nun aber bis zu den alten germanischen Quellen vorstoßen zu können, muß das Brauchtum der fraglichen Zeit bekannt sein. Das kann erreicht werden durch liebevolle Beschäftigung mit einschlägiger Literatur. An solchen Werken sind zu empfehlen: F. M. Böhme „Geschichte des Tanzes in Deutschland", erschienen 1886, Rudolf Sonner „Musik und Tanz", Leipzig 1930, Eugen Fehrle „Deutsche Feste und Volksbräuche". Einen Überblick über den Kreislauf der Jahreszeiten gibt der Leiter der Landesanstalt für Vorgeschichte in Halle, Hans Hahn, in seinem „Vom deutschen Jahreslauf und Brauch", sowie in den zwei Bänden „Die hallischen Jahreslaufspiele". Hierher gehören auch „Die deutschen Hochzeiten" von dem Wiener Universitätsprofessor Georg Hüsing. Ein Lehrbuch zur Erlernung der im bayerischen Oberland geübten Tänze wie Dreisteyrer, Achtertanz, Sechsertanz und Bandltanz hat Franz Giehrl 1924 in München herausgegeben. Über Volkstänze der Gegenwart und die Systematik ihrer Grundschritte gibt der von

Heinrich Diekelmann herausgegebene „Wiborg" aufschlußreiche Erklärungen. Thilo Schellers „Deutsches Spielhandbuch" in sechs Bänden ist ebenfalls zu empfehlen. In Wort und Schrift setzt sich für den neuen arteigenen Tanz der Leiter der Abteilung Volkstanz der Amtsleitung der NS.-Kulturgemeinde, Müller-Hennig, mit kämpferischem Geist ein. Zwei bemerkenswerte Artikel über „Erneuerung des deutschen Volkstanzes" und „Volkstanz und Volkstanzbewegung" brachte die Zeitschrift „Die Westmark" und „Die Musik" von Rudolf Sonner. Zum Schluß sei noch hingewiesen auf das neue Buch von H. J. Moser „Tönende Volksaltertümer".
Langsam dringen die Bestrebungen der Volkstanzbewegung in die verschiedensten Lebenskreise, und so ist zu hoffen, daß sie zu einer fruchtbaren Neugestaltung unseres geselligen Lebens führen werden. Dazu möge diese kleine Überschau über das Schrifttum des Volkstanzes neuen Antrieb geben.

Was der Tänzer lernen muß

Von Gertrud Snell-Berlin

In diesen Tagen müssen allerorts im Reich die Eignungsnachweise für die Vermittlungsfähigkeit des tänzerischen Nachwuchses erbracht werden. Das bedeutet für die jungen Tänzer viel Herzklopfen und Ängste, denn es ist nicht einfach, die ganzen „Fächer", deren Beherrschung heute von einem bühnenreifen Tänzer verlangt wird, in Kopf und Körper zu haben. Die Anordnung 48 der Reichstheaterkammer, die im Juli vorigen Jahres herauskam, ist grundlegend für die Ausbildung sowohl der Bühnentänzer, wie auch der Lehrer des künstlerischen Tanzes.
Was ist nun eigentlich so besonderes an dieser neuen Lehrplanordnung, und welche Ziele werden damit verfolgt? — Das Wichtigste ist wohl dies, daß alle Ausbildungsstätten verpflichtet sind, die vorgeschriebenen Fächer zu unterrichten, und daß dadurch ein alter Kampf zwischen den verschiedenen Anschauungen über die Tänzerausbildung fruchtlos und sinnlos wird. Ob man also will oder nicht, man muß sich einig sein über das Ziel der Ausbildung, denn es gibt nur noch ein Ziel.
Warum ist das nun solch ein Gewinn? — Vor allem, weil die seelische Haltung der verschiedenen Richtungen eine so gegensätzliche war. Der konnte nicht mit dem und dieser nicht mit jenen zusammenarbeiten, weil jeder meinte, daß er das allein seligmachende Prinzip für sich gepachtet habe. Ganz abgesehen davon, daß die Technik der verschieden Ausgebildeten so unterschiedlich war, daß kaum eine Zusammenarbeit innerhalb eines Ensembles möglich war, blieb vor allem immer der geistig-künstlerische Gegensatz. Viele aus der jüngeren Tänzergeneration sahen in der Praxis, daß ihr Fortkommen nur auf der breiten Basis einer alle künstlerischen Möglichkeiten umfassenden Ausbildung gesichert war, und so gingen sie denn nach Abschluß ihrer eigentlichen Ausbildung in andere Schulen, um „zuzulernen". Aber dies nachträglich Erlernte blieb meist aufgeklebt und verband sich nicht mehr organisch mit dem ursprüng-



Phot. Traub, Durlach

Irma Fink im Tanz „Furioso“

Phot. S. Enkelmann, Berlin

„Frau mit Schatten“ (A. Makarowa)



Aus dem Tanzchorwerk: „Gebot der Arbeit", Lotte Wernicke, Berlin Phot. G. Riebicke, Berlin



Almut Dorowa in einem spanischen Volkstanz Phot. Weidenbaum, Berlin

lichen Können. Es blieb eine spiespältige Angelegenheit. Die Anordnung 48 sorgt nun dafür, daß die Ausbildung der Tänzer von vornherein auf der breiten Basis angelegt wird, die allein sich bewähren kann.

Aber diese Anordnung hat noch andere wichtige Fragen gelöst außer der technischen Grundlage der Tänzerausbildung. Sie schreibt vor, daß alle Tänzer in den folgenden theoretischen Fächern gründliche Kenntnisse aufweisen müssen: Allgemeine Staatskunde; Der ständische Aufbau der Reichstheaterkammer. Volkstanzformen (National- und Stiltänze), Musikrhythmik, Körperkunde, Tanzkunde, Stilkunde. Mit anderen Worten, es wird eine Art von Allgemeinbildung für den jungen Tänzer zur Pflicht gemacht. Es ist heute dafür gesorgt, daß jeder in einen Beruf Tretende über den Aufbau des Staates, seine Wege und Ziele und auch über den Aufbau seiner speziellen Berufsorganisation genauestens Bescheid weiß und Auskunft geben kann. Und daß auch die Künstler heute dazu angehalten werden, sich mit diesen Dingen des öffentlichen Lebens auseinanderzusetzen, ist nur begrüßenswert.

Die Notwendigkeit, die anderen genannten Fächer als theoretischen Unterrichtsstoff zu lehren, hat sich in der Praxis immer wieder erwiesen. Welche grotesken Mischungen an deutschen, russischen und ungarischen Schritten in einem Tanz vereint sind, haben wir immer wieder auf den Bühnen und Podien gesehen. Nur eine gründliche Sachkenntnis konnte hier Abhilfe schaffen. Daß der Tänzer sein Instrument, seinen Körper nicht nur technisch beherrschen muß, sondern auch seine Funktionen kennen soll, das war den jungen tanzbegeisterten Schülern immer wieder ein Stein des Anstoßes. Wenn sie sich soviel mit theoretischen Dingen zu befassen hätten, würde ihnen ihre Begabung, ihre Intuition, verloren gehen, meinten sie. Aber das muß einmal ausgesprochen werden: Eine Begabung, die an solchen Dingen scheitert, ist keine stichhaltige Begabung gewesen, und es ist nie und nimmer schade drum, wenn sie verlorengeht. Etwas anderes ist es, daß wohl wirklich in der Entwicklung des Tänzers eine Zeitlang diese Dinge so in den Vordergrund treten, daß er meint, die ganze Freude an der Bewegung selbst zu verlieren. Die noch unverarbeiteten Kenntnisse auf allen Gebieten stehen sozusagen im Wege, nehmen ihm die Unbefangenheit. Aber das sind Entwicklungserscheinungen, die in jeder Berufsausbildung auftreten, und die eben überwunden werden müssen. Im Gegenteil, mir kommt es so vor, als ob gerade hier ein Prüfstein für die wirklich durchschlagende Begabung liegt. Das eben Gesagte gilt besonders auch für die in der Lehrordnung nur als Wahlfächer vorgesehene Tanzschrift und die mit Tanzkunde bezeichnete Bewegungsharmonielehre. Sie bringen den Schüler noch wesentlich tiefer in die eigentliche Tanzwissenschaft hinein, die nach Überwindung der anfänglichen Schwierigkeiten und Befangenheiten ungemein befruchtend wirken auf Klarheit und Sauberkeit der Arbeit und Vielfalt der Bewegung. Die drei Unterabteilungen der Stilkunde möchte ich noch hervorheben: Geschichte des Tanzes, Kostümkunde und allgemeine Musikgeschichte. Sie hängen nah miteinander zusammen und werden sehr dazu beitragen, peinliche Erscheinungen von der Bühne verschwinden zu lassen. Z. B. ein Tanz, im Programm steht „1800" als Titel, Musik von ... Die Tänzerin kommt daher in einem reizenden Kostüm, aber — Biedermeier vom reinsten

Wasser. Und die Bewegungen des Tanzes weder 1800 noch Biedermeier, sondern ein — gar nicht schlechtes — aber ganz unstilisiertes Springen und Laufen. Mit anderem Kostüm und anderem Namen wäre nichts auszusetzen gewesen. Aber so faßt sich der arme Zuschauer an den Kopf und meint, die ganze Kunst- und Stilgeschichte sei nicht mehr in Ordnung oder in seinem Hirn habe sich alles verdreht. Solche Dinge dürfen nicht sein, und absolut sichere Kenntnisse haben da zu walten, um solche stilistischen Mißgriffe zu verhindern.

Als letztes sei noch das Kapitel „Musik" genannt. Welch traurige Verstümmelungen haben sich da die Tänzer schon zuschulden kommen lassen. „Striche" und „Ergänzungen" waren lange Zeit an der Tagesordnung. Die schwierigsten Operationen im Zusammenflicken von den gegensätzlichsten Musiken wurden mit leichter Hand unternommen. In letzter Zeit war das allerdings schon etwas besser geworden, aber auch da muß in der Ausbildung der Grund gelegt werden für solide Kenntnisse, die keine solche Entgleisungen zulassen. Alles in allem also eine segensreiche Lehrordnung, die wir Tänzer bekommen haben, eine klare Festlegung des Weges, den wir gehen sollen, und für die wir dankbar sein müssen.

Spaniens Tanz

Von Kühn de la Escosura - Berlin

Was liegt nicht alles in diesen beiden Worten! Für den Fremden eine Welt für sich, abgeschlossen, geheimnisvoll und trotzdem nicht unbekannt. Der Rhythmus und die Eigenart des spanischen Tanzes nimmt jeden gefangen, die Klänge der spanischen Musik sind in der ganzen Welt verbreitet. So war es in längst vergessenen Zeiten, so ist es noch heute... Spaniens Tanz ist uralt, man kann nicht mehr zurückkommen auf die Spuren seines Entstehens. Man weiß nicht mehr, wann jeder einzelne geboren ist, man weiß nur, daß jeder von ihnen einen Teil der Geschichte des Lebens einer Gruppe von Menschen bedeutet. Hunderte von verschiedenartigen Tänzen gibt es in Spanien; die großen Entfernungen von Dorf zu Dorf, die unmöglichen Verkehrsmittel, Berge und Wälder, hielten jeden Kreis für sich abgeschlossen, und so entstand in jeder Provinz eine Reihe von Tänzen, die ihre eigene charakteristische Musik fanden.

Gesänge und Tänze dieses Volkes sind die ausdrucksvollste und erregendste Verlebendigung des Entstehens und der geheimnisvollsten Instinkte einer Zivilisation und des künstlerischen Genius einer Rasse. Die angeborene Lebhaftigkeit und das Temperament des spanischen Volkes, gestützt auf einen im allgemeinen feinen und doch kräftigen Knochenbau und nervige Muskulatur, erklärt es uns, warum die primitiven spanischen Tänze den griechischen und romanischen überlegen waren, warum die Tänze der verschiedenen in Spanien eingebrochenen Völker nicht die spanischen Tänze verdrängten, sondern von diesen aufgenommen und ihren Auffassungen angepaßt wurden. Havelock sagt in „The soul of Spain": „Spanien ist wie ein Schmelztiegel, in dem sich die verschiedensten Völker, Rassen und Familien verschmolzen haben,

und so findet man Spuren, Erinnerungen und Reliquien der mannigfaltigsten Ausdrucksformen, die der Mensch anwendet, um durch die Bewegung seine Passionen und Affekte, einmal furchterregend und blutig, ein andermal voller Liebe und Sexualität auszudrücken." Es gibt kein Volk, dessen Tänze solche Reichhaltigkeit und Verschiedenheit aufweisen. Das findet seine Begründung darin, daß es für diese Tänze keine eigentliche Schule gibt; sie sind impulsiv aus dem Charakter des Volkes geboren. Es ist eine durch die Bewegung instinktiv erreichte Entladung der Spannungen, die sich durch das temperamentvolle Wesen der Spanier bricht. Zurückführend auf die uralte Kultur und den künstlerischen Sinn, der bei diesem Volk absolut natürlich ist, ist ein jeder dieser Tänze ein abgeschlossenes Formgebilde. Der von Natur aus elastische Körper ist ein fast vollkommenes Instrument oder Ausdrucksmittel des tänzerischen Willens. Dieser Menschen erdgebundene Art löst sich in überquellendem Lebensgefühl und Lebensfreude, die immer wieder von dem Volkstümlichen befruchtet wird, der eigentlichen Quelle des tänzerischen Empfindens, die dem Tanz Sinn und Charakter verleiht.

Wie intensiv die Wirkung ist, beweist der große Einfluß, den der spanische Tanz auf der ganzen Welt ausgeübt hat. Namen wie Camargo, Maria Sallé, Prevost, Hilverding (beeinflußt durch Camargo, Noverre und Sallé) und nicht zuletzt Salvatore Vigano (beeinflußt durch seine Frau, die spanische Tänzerin Maria Medina 1790) sind in der Geschichte des Tanzes maßgebend. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn mehr als 40% der Schritte der klassischen Spitzenschule spanischen Ursprungs sind. Aber noch viel früher schon stand der spanische Tanz auf hoher Stufe. Alexandra von Alexandria schreibt: „Die Jonier waren vielleicht die ersten, die den Tanz als solchen besaßen, nach ihnen die Griechen und Ägypter, aber durch das, was sie von den Hispaniern lernten, erreichten sie erst jene Vollendung in Gesang und Tanz." Der junge Plinius schreibt an Seplicius Clarus in einem Brief, daß kein Fest als vollständig zu betrachten sei, wenn die „Gaditanas" (Frauen aus Cadiz) fehlten. Huber nennt den spanischen Tanz die „Dichtung der Bewegung". Der Konsul Metele verhaftete die besten spanischen Musiker und Tänzer beider Geschlechter und schickte sie nach Rom, wofür der Senat sich äußerst dankbar erwies. Die Römer erklärten sie als die besten Musiker und Tänzer der Republik, und selbst bei der durch die Not erzwungenen Ausweisung sämtlicher Ausländer aus Rom, durften diese spanischen Sänger und Tänzer das Land nicht verlassen. Sie wurden die Gründer des klassischen Tanzes.

Jede Gegend, jeder neue Ausdruck bringt uns in Spanien neue choreographische Motive. Der Norden ist anders als der Süden, der Westen anders als der Osten. Dazwischen liegen die verschiedensten Schattierungen und Abwechslungen. Von der ruhigen „Sardana" Cataloniens und deren mannigfachen Abarten kann man sich hindurchtanzen bis zu den leidenschaftlichen Tänzen Andalusiens, die eine ungeheuere Anforderung an Kraft und Temperament stellen, immer in abwechselndem Spiel und in Bodenverbundenheit. Der Tanz ist so tief mit dem Volk verwurzelt, daß selbst die Kirche im frühen Mittelalter sich seiner bediente, um ihren Festen einen verständlichen folkloristischen Charakter zu geben. Viele Dokumente darüber aus dem 12. bis

16. Jahrhundert findet man in den Kathedralen von Sevilla und Toledo. Vom religiösen Ritus in den Kirchen wanderten die Tänze auf die Marktplätze, um später dann auch leider in den Nachtlokalen aufzutauchen, wo sie natürlicherweise verstümmelt wurden. Dieses veranlaßte Alfons X., alle diejenigen, die gegen Entgelt sangen oder tanzten, als unwürdig zu erklären. Auch das Konzil zu Alexandra (1473) und später zu Toledo (1565) verbot zuletzt jede Beteiligung der Frau an den Tänzen auf den kirchlichen Festen. Noch heute wird in Sevilla während der „Heiligen Woche" (Semana Santa) im Atrium der Kirche eine einfache „Sevillana" von zehn Knaben getanzt. Im Jahre 1530 wurde die „Zarabanda" der beliebteste Tanz. Die „Seguidillas", sowohl die „Manchegas", „Sevillanas" oder „Boleras" und der „Fandango" übten einen großen Einfluß auf die übrigen Tänze Spaniens aus. Durch seine Gemälde und Radierungen hat Goya einen moderneren Zeitabschnitt des spanischen Tanzes auf das wunderbarste verlebendigt.

Die Volkstänze der 20 ibero-amerikanischen Staaten sind in ihrer Grundlage spanisch. So können wir den Weg des „Tango gitano" (um 1696), vermischt mit dem „Fandango" über Kuba, wo er später zur Rumba und Habanera wurde, über Mexiko mit der spanischen „Jarabe" vermischt (1760) als „Jarabe Tapatio" (tapatio ist der Name der Bewohner von Guadalajara) und über Chile nach den argentinischen Pampas verfolgen. Ebenso kam „La Guaracha", eine Art „Zapateado" über Kuba, wo sie sich mit dem religiösen Tanz „Ariete" vermischte, nach Guatemala und Mexiko. Man findet sie wieder am Kap der guten Hoffnung, wo sie den Namen „Guarcho" trägt. So ist auch der Tanz „Media cana" von Spanien nach Argentinien gewandert. Viel ist von den spanischen Tänzen verlorengegangen, insbesondere von den klassischen durch die Geschmacklosigkeit und Ungebildetheit der Tänzerinnen, durch die der Tanz in Nachtlokalen und Animierkneipen degenerierte und Mittel zum Zweck wurde. Dazu kam, daß die importierten französischen Tänze, die weniger Können erforderten, ihn stark beeinflußten. Der so entstellte Tanz wanderte ins Ausland, wo er besonders von den Varietés mit größter Begeisterung aufgenommen und zu allem Überfluß noch für das Publikum zugeschnitten wurde und langsam zur Karrikatur degradiert wurde.

Um das Jahr 1844 holte seltsamerweise eine Ausländerin, Fanny Elßler, die die hohe Schule des Tanzes beherrschte und mit einer außergewöhnlichen Begabung ausgestattet war, einzelne der alten und der Verunstaltung entgangenen spanischen Tänze, darunter die „Cachucha" hervor und erreichte damit ihre größten Erfolge. Sie gab den ersten Anstoß zur Rückkehr zur echten volks- und bodenverbundenen Ausdrucksform des spanischen Wesens und der Seele. Nur langsam erlebte der spanische Tanz wieder seinen Aufstieg, bis am Anfang dieses Jahrhunderts eine Reihe erstklassiger spanischer Tänzerinnen versuchten, den Tanz wieder auf die alte künstlerische Höhe zu bringen. Der Kampf war hart, denn selbst in Spanien wurden die echten Tänze nicht mehr als echt anerkannt. Der Geschmack war verdorben, Verständnis konnte man nicht mehr verlangen, die Verzerrung und Karrikatur war nach dem Geschmack des Publikums modelliert worden. Nur die ungeheuere faszinierende Kraft einer Argentina brachte es fertig, teilweise mit diesen Vorurteilen aufzuräumen. Trotzdem

werden einem noch vielfach diese sogenannten pseudo-spanischen Tänze vorgesetzt, mit den furchtbarsten akrobatischen Verrenkungen des Körpers, wildem Armgefuchtel und Gestampfe der Füße, mit eigenartigen Bocksprüngen und Spaziergängen auf der Bühne, koloriert durch ordinäre Erotik und die unglaublichsten Kostüme, und solche Tänze werden mit Begeisterung vom Publikum als spanische Tänze aufgenommen. Der Feinheit, Vornehmheit und dem künstlerischen Empfinden der Bewegungen und Formungen einer Argentina, Argentinita, Laura de Santelmo, Nati Morales, Lolita Benavente, Teresina und der jüngsten in der Reihe, Almut Dorowa, steht der größte Teil des Publikums verständnislos gegenüber. Für das Publikum ist nun einmal mit dem Begriff der spanischen Tänzerin die französisierte „Carmen" und eben diese vorhin erwähnten Varietégestalten verbunden, und wer nicht selbst den spanischen Tanz einmal in Spanien erleben durfte, wer nicht mit eigenen Augen die vornehme Grazie einer spanischen Tänzerin bewundern konnte, wird nur schwerlich von der Vorstellung dieser „Carmen" loszubringen sein.

Striche in genialen Meisterwerken

Von Alfred Lorenz-München

Es ist sattsam bekannt, daß selbst die größten Meister in der Lebensepoche, in der sie sich mit vorläufig noch umstrittenen Kunstwerken erst durchsetzen müssen, nur allzu leicht geneigt sind, in Kürzungen ihrer Werke die ihnen von den „Praktikern" vorgeschlagen werden, zu willigen. Es ist ja psychologisch nur zu begreiflich, daß Komponisten die Aufführung von Werken, die der Mitwelt zunächst so schwierig erscheinen, nicht durch Eigensinn gefährden wollen und lieber alles zugeben, um nur überhaupt zu Gehör zu kommen.

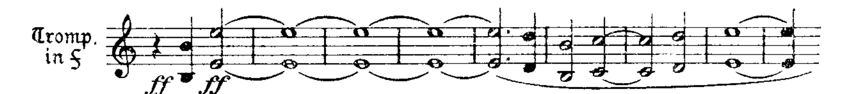
Besonders verhängnisvoll war diese Nachgiebigkeit des Schöpfers beim Lebenswerk Anton Bruckners, dessen übergroße Bescheidenheit es dahin brachte, daß wir vielfach gar nicht mehr wissen, was sein genialer Wille war. Erst die von der Wiener Staatsbibliothek ins Leben gerufene, von Haas und Orel besorgte kritische Bruckner-Ausgabe gibt uns darüber Aufschluß.

Daß aber sogar ein so selbstbewußter und selbstsicherer Künstler wie Richard Wagner manchmal dieser Nachgiebigkeit verfallen konnte, wird durch das Exemplar der Tristan-Partitur bewiesen, aus der das Werk unter dem Münchener Hofkapellmeister Levi und seinen Nachfolgern ständig geleitet wurde. In dieser waren Bemerkungen Levis eingetragen, welche auf das Einverständnis Wagners mit Strichen schließen ließen. Daß dieses Zugeständnis nur eine üble Anwandlung von Schwäche war, die mit dem eigentlichen Kunstwillen des Meisters nichts zu tun hat, muß jedem wirklichen Kenner der Wagnerschen Kunst klar sein. Eine Veröffentlichung jener Bemerkungen, die ich mir, als ich 1897/98 Kapellmeistervolontär am Münchener Hoftheater war, fein säuberlich in meinen Klavierauszug übertragen habe, hielt ich daher über 30 Jahre lang nicht im Interesse der Kunst.

Heute kommt mir nun ein durch Zufall bisher übersehenes Heft der Zeitschrift „Die Musik" (Mai 1913) zu Gesicht, in welchem Edgar Istel über diese Sache berichtete. Dies geschah aber in so unvollständiger und ungenauer Weise, daß die Pflicht historischer Wahrheit eine Richtigstellung fordert. Istel hat die Partitur erst gesehen, als sie „neugebunden und von dem Buchbinder so unvorsichtig beschnitten worden war, daß gleich die erste Levische Anmerkung verstümmelt wurde". Istel macht deshalb eine Konrektur, die nicht stimmt.

Es handelt sich um Takt 855 des II. Aufzuges. Dort stehen von Levis Hand die Worte: „Hier sollen (damit das Wort Tagesknecht deutlich herauskomme) alle Blechinstrumente..." Als Fortsetzung des hier abgeschnittenen Satzes hat Istel vermutet „statt fortissimo piano blasen." (Dazu ist zu bemerken, daß beim Blech auch im Original nur einfaches Forte, kein Fortissimo steht.) In Wahrheit endete der Satz: „nur das erste Viertel spielen, dann pausieren. L."

Die übrigen 3 Bemerkungen, von denen sich zwei auf Instrumentation, eine auf Temponahme beziehen, sind richtig abgedruckt. Aber in der Wiedergabe der einen Stelle in Noten hat Istel das Wichtigste, nämlich die in der Trompetenstimme neu einzuführenden Pausen ausgelassen. Im Nachspiele des II. Aufzuges lauten die Stimmen der 1. und 2. Trompete (Takt 2038—2046) folgendermaßen:



Sie sind in der Porgesschen Partitur wie folgt vom Meister geändert worden:



Der Sinn dieser Änderung war, dem ersten Trompeter, der nach dem vier Takte lang ausgehaltenen hohen A das Schlußmotiv unmöglich schön legato herausbringen kann, Zeit zum Luftschöpfen zu geben. Um den neuen Einsatz unhörbar zu machen, mußte er nunmehr krescendierend gestaltet werden. Istel ist offenbar nur diese Nuancierung aufgefallen, da er den Eintritt der Pause, ohne den man die Stelle gar nicht in die Praxis umsetzen kann, im Beginn der Stelle nicht vermerkt hat.

Nun aber zur Hauptsache, den „Strichen": Von diesen hat Istel den im III. Aufzuge (also vom Wort „...Isolden" auf „scheuchte", wobei für dieses letzte Wort das Wort „scheint" (auf as gesungen) eintritt) richtig angegeben. Er sei der „einzige in der Partitur nachweisbare Strich", sagt Istel. Ein zweiter aber mit der merkwürdigsten Bemerkung und einer Änderung in der Singstimme war im Jahre 1898 noch deutlich zu sehen. Er ging vom Takt 933 des II. Aufzuges über 104 Takte auf Takt 1037 auf das Wort „Nachtgeweihte". Die letzten 2 Takte vor dem Strich waren wie folgt in der Singstimme geändert:



Dabei stand folgende sonderbare Bemerkung: „Diese Kürzung (sowie die von S. 320 bis 327) hat mir der Meister — nach der Aufführung im Nov. 1880 selbst angegeben. Auf meine Einwendungen erwiderte Er: ‚Ach was, nur keine Sentimentalität — diese Stellen sollen ein für allemal wegbleiben.' = Hermann Levi."

Zur Richtigstellung der Istelschen Angaben vom Mai 1913 war ich genötigt, dies mitzuteilen. Es wäre aber verkehrt, aus solchen gelegentlichen, von der Laune eingegebenen Äußerungen des Meisters Folgerungen zu ziehen, wie sie Weingartner in Wien unseligen Angedenkens in bezug auf die Aufführungspraxis der Wagnerschen Werke gezogen hat. Jeder Strich ist eine Verunstaltung der Form, deren über alles erhabene Vollkommenheit ich in meinen Büchern nachgewiesen habe. Wenn der Meister, augenscheinlich verärgert durch eine vielleicht zufällig in jener Vorstellung zutage getretene Ermüdung des Tristansängers, sich gelegentlich hinreißen ließ, so etwas zu sagen, so dürfen die Nachfahren daraus nicht die Berechtigung ableiten, den hehren Aufbau seiner Kunstwerke zu unterhöhlen. Die nachschaffenden Künstler haben vielmehr die heilige Pflicht, das Genie gegen seine eigenen Schwächeanwandlungen zu schützen. Der Kunstgeist, der sich bei der Schöpfung geniegeborener Werke gerade in ihrem Aufbau zeigt, ist eine göttliche Offenbarung. Daher ist jeder Strich in genialen Kunstwerken ein Sünde wider den heiligen Geist der Kunst.

Dahin gehört auch die immer mehr überhand nehmende entsetzliche Unsitte und Willkürlichkeit selbst guter Dirigenten, in ersten Sinfoniesätzen unserer klassischen Meister die Wiederholung des ersten Teiles zu überschlagen. Diese Herren müßten sich klarmachen, daß sie damit einen gewaltigen Strich in das Werk machen. Denn die Form dieser Sätze ist nun einmal (in meiner Ausdrucksweise) die eines „Reprisenbars":

1. Teil = I. Stollen.
Wiederholung des 1. Teils = II. Stollen.
2. Teil (Durchführung und Reprise) = Abgesang.

Wie es nun niemandem einfallen wird, beim Singen des Luther-Chorals oder des Volksliedes „Der Mai ist gekommen" die dritte und vierte Verszeile (d. i. den II. Stollen) auszulassen, so darf auch in der Sonatenform die Wiederholung des ersten Teils, der ja nur aus Papierersparnis statt nochmaliger Ausschreibung mit einem Wiederholungszeichen versehen ist, nicht wegbleiben. Wenn der späte Beethoven und die Romantiker dazu gelangen, Sonaten ohne Wiederholung des ersten Teiles zu schaffen, so ist das eben eine Veränderung des Formwillens (Bevorzugung der Bogenform), die man aber nicht auf die ältere Zeit übertragen darf. Denn dort wird daraus

ein unerlaubter Strich, der die Kunstwerke unserer genialsten Meister jämmerlich verunstaltet und den ganzen Sinn des mit der Durchführung beginnenden großen Abgesanges schädigt.

Der architektonische Aufbau eines Musikstückes, der in der Zeit dasselbe leistet wie der Bauplan eines Domes oder die Symmetrien eines Bildes im Raume, ist für den Kunstgenuß der mitschwingenden Seele das durchaus Wesentliche. An ihm darf nicht gerüttelt werden. Wie das Genie im Augenblick der Intuition die Zeitverhältnisse in seinem Werke empfindet, so sind sie richtig!

„Die Erziehung zum Musikhören"

Eine kritische Auseinandersetzung mit dem gleichnamigen Buch von Michael Alt

Herausgegeben von Georg Schünemann in der Reihe der „Handbücher der Musikerziehung"

Von Kurt Herbst-Berlin

„Das materielle Kunstwerk ist nur der Erreger eines ästhetischen Aktes, in dem der Hörer den Klangkörper mit Erlebnisgehalt erfüllt und so erst zum eigentlichen lebendigen Kunstwerk überformt. Vom erlebenden Subjekt aus muß dieser seelische Aktualität erhalten. Damit wird aber die Eindeutigkeit des Kunstwerks weitgehend aufgehoben, da sich so sein Gesicht nach den individuellen Verschiedenheiten des Hörers wandelt." (?)

Michael Alt

Mit diesem Zaubersprüchlein (— denn wer getraute sich dieses Gebilde von sprachlichen und logischen Merkwürdigkeiten anders zu nennen? —) baut Michael Alt seine „Erziehung zum Musikhören" auf. Er will zunächst für musikerzieherische Zwecke eine sogenannte Typenzusammenstellung, also eine Zusammenstellung immer wiederkehrender Grundformen, herausarbeiten, um damit sämtliche musikalischen Veranlagungsmöglichkeiten im Hinblick auf das Musikhören und auf die Erziehung zum Musikhören „kategorial" zu ordnen. Diese erstrebte Typenlehre würde auch überzeugen können, wenn sie sinngemäß auf die gruppenartige Zusammenfassung der möglichen Musikveranlagungen beschränkt bliebe und ihre praktische Bedeutung darin verfolgen würde, die Mannigfaltigkeit musikalischer Begabungen und Veranlagungen dem Wesen der Musik gegenüberzustellen und mit diesem Wesen der Musik, d. h. im einzelnen mit den musikalischen sowie musikalisch-kulturellen Grundsätzen auf erzieherischem Wege in Einklang zu bringen.

Statt dessen verwechselt der Verfasser in traditioneller Anlehnung an die ästhetisierende Musikwissenschaft der letzten Jahrzehnte die Eigenschaften der musikalischen Wahrnehmung mit der wahrgenommenen Musik, also den musikalischen Erlebniszustand mit dem musikalischen Erlebnisgegenstand. Er hat selbstverständlich nicht unrecht, wenn er beim musikalischen Gesamtvorgang (beispielsweise im Konzertsaal) Kunstwerk

und Hörer innig verbunden sieht. Jedoch darf er, wenn er nun die künstlerischen Bedingungen, die Gesetzmäßigkeit des musikalischen Aufbaues, und vor allem damit die Richtigkeit des musikalischen Hörens bei diesem Gesamtvorgang untersuchen und erklären will, diesen Gesamtvorgang nicht noch einmal durch sich selbst beschreiben, d. h. also so, wie er sich im Gesamteindruck des einzelnen Hörers widerspiegelt. Denn daß das gleiche, also das stets gleichbleibende Musikstück bei den verschiedenen Hörern verschiedene Eindrücke auslösen kann, bedarf keiner weiteren Beweisführung mehr. Man sollte aber auch zugleich einsehen, daß trotz der verschiedenen Hör- und Erlebniseindrücke der zur Wahrnehmung gestellte musikalische Gegenstand stets der gleiche bleibt. Will man deshalb diesen musikalischen Gegenstand, also das Musikstück als solches erkennen, so darf man ihn nicht mit den mannigfachen Erlebnismöglichkeiten eines Hörerkreises variieren, sondern muß auf die stilbildenden Hauptkräfte des Musikstückes selbst zurückgreifen. Denn erst in diesen Kräften stellen wir die eigentlich musikalischen Ursachen fest und damit die Ursachen der verschiedenartigen Höreindrücke, niemals aber in einem „Sowohl-Als-Auch" des musikalischen Gesamtvorganges, der von zwei Hauptkräften: vom Musikstück und vom Hörer ausgelöst wird und sich gleichsam im unendlichen Bereich seelischer Erlebnismöglichkeiten zwischen diesen Kräften abspielt. Wohlgemerkt kann dieser Gesamtvorgang stets verändert werden, wenn in einem Falle ein musikalisch ausgebildetes und im anderen Falle ein musikalisch unausgebildetes Ohr zuhört. Jedoch wäre es eine Kühnheit, zu behaupten, im ersten Falle handele es sich um ein musikalisches und im anderen Falle um ein weniger musikalisches Stück. Der Maßstab rein musikalischer Grundsätze wird stets nur durch das Wesen der Musik selbst diktiert und der Maßstab der musikalischen Kulturverbundenheit nur durch die Eigengesetzlichkeit des Kulturwillens, niemals aber durch die mannigfachen Sondervorstellungen eines einzelnen Hörers: Mag es sich um Komponisten, Hörer, Buchverfasser oder Buchherausgeber handeln!

Trotzdem geht Michael Alt an diesem Unterschied von Kunstwerk und musikalischem Erleben vorbei und scheitert an einer grundsätzlich falschen Fragestellung: Er glaubt nämlich dem Wesen der Musik und dem des musikalischen Hörens erkenntnistheoretisch dadurch zu genügen, daß er vier Musikzitate einer größeren Anzahl von Musiklaien vorspielt und dann die niedergeschriebenen musikalischen Eindrücke experimentell „auswertet".

Was ist aber damit gewonnen? Immer und immer wieder „nur" eine umfassende Darstellung, die ein bestimmter Hörerkreis beim Erklingen dieser vier Musikzitate gehabt oder gewonnen hat. Demgegenüber liegt aber, wie bereits oben festgestellt, die Erkenntnis vom Wesen der Musik als einer mannigfachen Einheit musikalischer Grundbeziehungen auf einer ganz anderen Ebene. Um sich nämlich hierbei von allen Irrtümern freizumachen, muß man sich zuvor von der Vielheit der musikalischen Höreindrücke geradezu losreißen. Denn die Wesensmerkmale der Musik sind nicht von der Anzahl musikalischer Experimente abhängig, sondern von rein musikalischen Gesetzmäßigkeiten, die unserer Musik stets zugrunde liegen müssen, wenn wir nicht mit unserer Auffassung vom Wesen der Musik in (logische) Widersprüche kommen wollen.

Stehen diese Stilmerkmale der Musik nicht vor dem Experiment über musikalische Eindrucks- und Erlebnismöglichkeiten fest, dann kann aus solchen „Versuchsprotokollen", wie sie Alt ausgeführt hat, niemals klar ersehen werden, ob die Verschiedenheit der musikalischen Höreindrücke durch den musikalischen Gegenstand (Kunstwerk) oder durch die Besonderheiten des musikalischen Zustandes (des Hörers) bedingt sind. Diesen Unklarheiten ist die Alt'sche Arbeit ständig ausgesetzt.

Ihr Verfasser geht den Weg der „Eindrucksschulung", beobachtet zunächst gewisse „Grundtypen" des musikalischen Hörens und denkt hier an ähnliche Untersuchungen der psychologischen Kunstästhetik: „Für ein solches philosophisches Konstruieren und unkritisches Übertragen (aus der Kunstästhetik) fehlt jede empirische Grundlage", weil derartige Untersuchungen sich bisher lediglich an allgemeinste psychologische Theorien hielten. Ähnliches behauptet der Verfasser auch von der „Musikerkenntnis (wobei er an die reine Musiktheorie und Musikästhetik denkt), die bisher einfach vom Dualismus von „Form und Gehalt" oder „Form und Geist" ausging, ohne den eigentlichen musikalischen Erlebnisvorgang („Erlebnisakt") mit zu berücksichtigen. Denn der musikalische Erlebnisvorgang — so denkt der Verfasser — weist mit allen seinen Höreindrücken noch ganz andere Eigenschaften auf, die mit dem erkenntnistheoretischen Dualismus von Form und Gehalt gar nicht allein zu beschreiben sind. Um also „die verschiedenen Erscheinungsformen des ästhetischen Gesamtaktes" zu treffen, muß man wissen, daß „sich der musikalische Erlebnisakt zwischen zwei Polen vollzieht: Dem aufnehmenden Subjekt und dem Kunstwerk". „Diese beiden Grundfaktoren" zeigen nun „wahrheitsgetreu die volle Breite der Abwandlungen der ästhetischen Grundtatsachen und leiten dazu an, in diesen Erscheinungsformen den ästhetischen Wesenskern (?) aufzufinden". Liegt demzufolge die Wahrheit in der Mitte zwischen Musikerkenntnis und musikalischem Hörvorgang, so soll jetzt bei der Beurteilung dieses Gesamtvorganges dem musikalischen Hören (Erleben) zuerst das Wort erteilt werden: „Denn es ist eine Selbstverständlichkeit, daß bei einer psychisch fundierten Kunst wie der Musik das Erleben dem Erkenntnisakt vorangehen muß", meint der Verfasser nach Worten Ernst Bückens. Bei dieser — übrigens etwas umständlich belegten — Selbstverständlichkeit handelt es sich aber in Wirklichkeit darum, daß wir beim musikalischen Stilerkennen dasjenige, was wir vorher „nur" gehört und erlebt haben, nunmehr zum (Betrachtungs-)Gegenstand einer kritischen Beurteilung und sichtenden Erkenntnis machen. Das Erkennen oder — mit anderen Worten — die erkennende Tätigkeit steht demnach dem zu erkennenden Gegenstand geradezu gegenüber. Beides: Erkennen und das dem Erkennen vorausgegangene Musikerleben bilden deshalb nicht, wie Alt zu folgern glaubt, von sich aus eine zeitlich aufeinanderfolgende Einheit, die den musikalischen Eindruck in uns stufenweise zum musikalischen Wert (?) steigert, sondern beschreiben zwei an sich formal verschiedene Einstellungen, nämlich hier die des genießenden Hörers und dort die des kritischen Beurteilers gegenüber dem gehörten Musikstück. Lediglich das Musikwerk als der Träger der musikalisch-kulturellen Stilwerte hat hierbei die große Aufgabe, Musikerleben und Musikerkennen unter einheitliche Gesichtspunkte, unter gegebene musikalisch-kulturelle Grundsätze zu

stellen und erst so einheitlich auszugleichen. Diese musikalischen Grundsätze haben unseren musikalischen Erkenntniswillen zu schulen, mit dem wir ja die Unzulänglichkeiten der bloßen Sinneswahrnehmung insofern überwinden wollen, als es darauf ankommt, in möglichst jeder Beziehung die musikalischen Gesamtwerte richtig wahrzunehmen (was vielleicht vom allgemeinen Standpunkt nicht so wichtig, aber um so wichtiger vom musikalischen Standpunkt erscheinen muß!).

Dieses musikalische Erleben wird jetzt von Alt an Hand von vier Musikzitaten auf der „empirischen Grundlage von Versuchsprotokollen" beschrieben, deren Erlebnisniederschriften die „grundverschiedenen seelischen Einstellungen des Hörers zur Musik" und die „grundverschiedenen Wirkungsweisen der Musik auf den Hörer" ergeben. „Diese unübersehbare Vielheit von Möglichkeiten des Musikhörens" wird nunmehr durch „übergreifende Kategorien" geordnet und so in ein „sensibles", ein „ästhetisches" und in ein „beseelendes Hören" eingeteilt. Bei dieser Einteilung spricht mit, daß „die musikalische Erarbeitung sich bis zum gewissen Grade in der eigenen angelegten Bahn (des Hörers und seiner musikalischen Veranlagung) zu halten hat". „Dem im Kunstwerk ausgedrückten Typ des Schöpfers stellt der Genießende sein typisches Aktgefüge entgegen, das in der Verteilung und Lagerung der verschiedenen Auffassungsseiten durchaus individuelles Gepräge trägt." (!!)

„Verläuft nun die Innenwirkung der Musik vorwiegend in der Ebene des Un- und Halbbewußten", so hat eine musikalische „Schulung" lediglich (!) die Aufgabe, den seelischen Ablauf „in den Bereich des klaren Bewußtseins zu rücken und wortbegrifflich zu erfassen". Dieses „Einfangen in wortbegriffliche Formulierungen" nennt der Verfasser: „Werten", bei dem „in rückblickender Überschau das Kunstwerk, auf seine wesentlichen Umrisse verkürzt, vor den inneren Blick des Hörers tritt". Mutatis mutandis — und wie einfach —: Besteht so der Sinn der musikalischen Werte in der „wortbegrifflichen Formulierung" der einzelnen musikalischen Höreindrücke, dann entsprechen dem „sensiblen, dem ästhetischen und dem beseelenden" Höreindruck als Wertgrundformen ein „vitales", ein „künstlerisches" und ein „ethisches Werten". Weil bei dieser Auffassung die musikalischen Werte lediglich im rein persönlichen Höreindruck wurzeln, „muß man auch hier von Bewußtseinsinhalten ausgehen, die dem Sondergebiet des musikalischen Wertens ganz eigen sind: nämlich davon, worin jeweils der Wert der Musik gesehen wird" (!!??!!). Demzufolge interessiert nach Alt-Schünemann „nicht das Was, sondern das Wie des Wertens"!!

Nun sprach Alt oben von „zwei Polen: Dem aufnehmenden Subjekt und dem Kunstwerk". Dieser zweite Pol, das Kunstwerk selbst, reicht nun gerade dazu aus, dieser höchst individualisierenden Wertordnung eine gewisse Stufenfolge zu verleihen, die jetzt das Kunstwerk mit dem erst von Alt verschmähten Dualismus von Form und Gehalt bestimmen soll: Denn „fehlt dem vitalen Werten noch die unmittelbare Beziehung auf das Kunstwerk" und „wird Musik hier nicht wesentlich anders wie etwa auch ein Narkotikum nach der Wirkungsstärke gewertet, nicht als künstlerischer Gegenstand, der dem Hörer urteilsfordernd gegenübertritt", so „beachtet man beim künstlerischen

Werten nicht mehr den subjektiven Wirkungseindruck, der bei der vitalen Haltung für die Urteilsbildung maßgeblich war, sondern baut das Urteil auf dem geistig-seelischen Verstehen des Formgehaltes der Musik auf". Liegt dem vitalen Werten also eine nur mittelbare Beziehung zum Kunstwerk zugrunde, so gilt dies — und zwar merkwürdigerweise über die Mittelstufe der künstlerischen Wertbildung hinweg — auch für das „ethische Werten", das „bei dem hier angewendeten Kriterium der Erlebnistiefe" auf „Metaphysischem, Unsagbarem" beruht und „nicht immer leicht und eindeutig zu erkennen" ist.

Aus diesem Labyrinth einer „Mehrheit von Wertungsarten" kann aber als „allgemeine Wertgeltung" ein „ästhetischer Wertkanon" herausführen, — eine Art „ungeschriebenes Gesetz", das „sich auf den Erfahrungen vieler Menschen gründet und darum dem einzelnen zum mindesten die Richtung anweist, in denen Kunstwerte erfahrungsgemäß lebendig werden. Deswegen kann er von jedem einzelnen gebührende Beachtung fordern. Andererseits aber muß dieser Kanon letzthin durch eine vitale und eine ganz persönliche sachliche Entscheidung unterbaut, gleichsam innerlich nachvollzogen werden"; „sonst wird das Werten zu einem Zurichtsitzen mit fertigen, verallgemeinsten Maßstäben, die aber dem lebenerfüllten Kunstgenießen jedes einzelnen Menschen nicht notwendig zu entsprechen brauchen"!?!

Wir haben bis hierher versucht, den Gedankengang der Altschen Arbeit unter weitgehendster Beibehaltung ihrer Grundbegriffe in eine möglichst verständliche Form zu bringen, obwohl auch diese Zitate von logischen Unausgeglichenheiten nicht frei sind. Dies beweist etwa das „vitale Musikhören", von dem der Verfasser selbst sagt, daß hier „Musik nicht wesentlich anders wie etwa auch ein Narkotikum nach der Wirkungsstärke gewertet wird, aber keineswegs als künstlerischer Gegenstand"; hier wird also eine Eigenschaft des Hörers ausgelöst im Gegensatz zum „ästhetischen Hören", bei dem der Hörer die musikalischen Wesensmerkmale von „Form und Gehalt" in ihrer musikalischen Eigengesetzlichkeit wahrnimmt. Hat hier also die Musikpädagogik die allererste Verpflichtung, dem Musikstudierenden zu zeigen, welche Eigenschaften dem jeweiligen Musikstil entsprechen und welche der besonderen Musikveranlagung des Musikhörenden entspringen (können), so macht aus diesem Gegensatz die Altsche Arbeit eine musikalische Wertstufenfolge. Natürlich sind beide Eigenschaften, die hier dem musikalischen Gegenstand und dort dem besonderen Zustand unserer Musikalität entspringen, zunächst von uns beim Musikhören empfunden. Es wäre aber unsinnig, deshalb die menschlichen Sinne der äußeren Wahrnehmung als „unerläßliche Bestandteile der Musik" anzusprechen. Sie (die Sinne) bilden nämlich das a priori aller menschlichen Wahrnehmung. Wollte man aber aus dieser Sinneswahrnehmung eine sinnesgebundene Relativität der musikalischen Stilwerte ableiten, ohne gerade umgekehrt gegenüber den kulturgebundenen Stilwerten von der Relativität der äußeren Sinneswahnehmung zu sprechen, so würde man Konsequenzen eingehen, nach denen vergleichsweise schließlich ein Farbenblinder über die Richtigkeit der geltenden Farbbestimmungen mitentscheiden könnte. Und wenn hierauf erwidert werden sollte, daß

zum Beispiel die Hörereindrücke bei einer Beethovensinfonie niemals alle gleich sind, so kann dies unseren Standpunkt nur bestätigen und das ganze Problem in seiner umfassenden Bedeutung zeigen: Denn Beethoven — um das Beispiel der Beethovensinfonie beizubehalten — schafft zunächst aus der Unmittelbarkeit, aus dem An-Sich einer kulturellen Haltung und den dadurch (kultur-)bedingten Kräften heraus, die ihrem Wesen nach geschlossen zu unserem Kulturkreis gehören. Der Meister besitzt aber dazu noch das besondere Vermögen, diese (seelischen) Kräfte nun auf musikalischem Gebiet sich auswirken zu lassen, und zwar so, daß das künstlerisch-musikalische Ergebnis dieser Kräfte im höchsten Sinne dem Wesen und der Gesetzmäßigkeit der Musik und besonders unserer Musik entspricht.

Diese kompositorischen (oder auch komponierenden) Kräfte sind ihrem eigentlichen Wesen nach nicht-musikalischer, also allgemein-kultureller Art und beim komponierenden Vorgang lediglich auf das musikalische Gestaltungsmaterial konzentriert. Sie entstammen also unmittelbar einer kulturellen Gesamthaltung, die durch das besondere Vermögen (Veranlagung) des Komponisten eben ihren musikalischen Niederschlag findet. Diese kulturellen Kräfte bestimmen demnach mittelbar, das heißt: durch die Mittel der musikalischen Gestaltung den Verlauf des Musikstückes; sie sind deshalb aber nicht etwa unbestimmt, sondern im höchsten Sinne eindeutig und wirklich, weil sie überhaupt den Kern — man möchte sagen: die seelische Dynamik — des musikalisch vermittelten seelischen Erlebens ausmachen. Ja, ihre Wirkung in der Musik ist so groß, daß sie (die kulturellen Kräfte) in uns Vorstellungen erwecken, die weit über das Wesen der Musik und der musikalischen Nachempfindung hinausgehen, und von denen wir deshalb zunächst annehmen möchten, wir trügen sie durch eigene, musikalisch-erweckte Vorstellungen in das betreffende Musikstück hinein. *Hier zeigt sich aber im rein seelischen Kunsterlebnis der Gleichklang einer umfassenden Kulturhaltung*, aus der der Komponist seine Schaffenskräfte entnommen und abgeleitet hat, — Kräfte, die nunmehr durch ihre musikalisch-geformte Vermittlung beim Musikhören wieder in ihrer unmittelbaren kulturellen Breite lebendig werden.

Haben wir also für die Beurteilung der musikalischen Gestalt als Maßstab die Wesensmerkmale der Musik, so gewinnen wir als Kriterium für das rein seelische Erleben in der Musik diejenigen kulturellen Werte, die wir mit dem Begriff der „musikalischen Kulturverbundenheit" erfassen. Dieser Begriff der Kulturverbundenheit gehört daher in seiner musikalischen Prägung genau so zur Eigengesetzlichkeit eines Musikstückes wie die Wesensmerkmale des musikalischen Materials. Aber die Geltung dieser Beurteilungsmaßstäbe entscheidet deshalb nicht ein „pädagogisch wirkungsvolleres Sowohl-Als-Auch" experimenteller Versuchsprotokolle, sondern in erster Linie das Musikstück und dann im größeren geschichtlichen Rahmen die Linie der musikalisch-kulturellen Gesamtentwicklung, die uns durch unsere Anlagen, durch Erziehung, Gemeinschaftsleben usf. zu eigen geworden ist und uns alle — sei es beim Komponieren oder beim Musikhören — ausnahmslos verpflichtet. Aufgabe aller Musiktheorie und insbesondere aller Musikerziehung ist es demnach, diese musikalischen und kulturellen

Wesenszüge in allen entsprechenden Musikstücken herauszuarbeiten und so bei der Forderung und Erziehung zum **richtigen** Musikhören den (selbst-)erzieherischen Kulturwert der Tonkunst in Vordergrund zu stellen und immer wieder in gegenwartsnahen Formen neu zu beleben.

Fritz Zaun

Von **Gottfried Wolters**-Köln

Fritz Zaun, geb. 18. Juni 1893 in Köln. 1914 als Kriegsfreiwilliger ins Feld — bis 1918 an der Front, Reserveoffizier. 1923 Kapellmeister am Kölner Opernhaus. 1924 Operndirektor in München-Gladbach. 1927 musikalische Oberleitung des Stadttheaters Zürich. 1929 erster Kapellmeister am Kölner Opernhaus, seit 1933 Generalmusikdirektor.

Fritz Zaun leitet als Generalmusikdirektor die musikalischen Geschicke der Kölner Oper. Über den Rahmen dieses seines Hauptaufgabenbereiches reichen die Möglichkeiten seiner künstlerischen Persönlichkeit weit hinaus. Das ist ein wesentlicher Zug des Dirigenten Zaun: die Weite seines künstlerischen Blickfeldes, die Fülle seiner Einsatzmöglichkeiten und die Vielseitigkeit seines Könnens. Hierzu schuf sich der junge Kapellmeister wichtige Voraussetzungen in einer gründlichen wissenschaftlichen Durchbildung (Professoren Schiedermair und Bücken), die dem jungen musikalischen Temperament das weite Blickfeld stilistischen Wissens offenlegte. Die Verbindung von naturhafter Begabung und geistiger Vertiefung, die ein robuster Arbeitswille immer zu vereinen wußte, hat Fritz Zaun auf dem Wege seiner künstlerischen Entwicklung gut geleitet.

Als junger Dirigent des Kölner Volksorchesters errang sich Fritz Zaun zunächst die Anerkennung der musikalischen Öffentlichkeit. Mit eindeutiger Klarheit begann hier sein Weg mit den Erstaufführungen unbekannter und neuer Werke (Sinfonien **Borodins**, systematische Pflege alter Musik). Seine großzügige Brucknerpflege, die in den Gürzenich-Konzerten der letzten Jahre wahrhafte Höhepunkte fand, leitete er hier mit wichtigen Erstaufführungen für Köln ein (Ouverture g-moll, nachgelassene d-moll-Sinfonie, 1. Sinfonie). Als Theaterkapellmeister in München-Gladbach galt seine besondere Aufmerksamkeit der Pflege des Ensembles. Eine Aufführung des gesamten „Ringes" ließ zum ersten Male den begabten Wagner-Dirigenten erkennen. — Seine erfolgreiche Tätigkeit als Züricher Opernkapellmeister zeigte die Vielseitigkeit seines Könnens, sein Streben nach Erweiterung des Spielplanes (u. a. Borodins „Fürst Igor" zum ersten Male in deutscher Sprache). Unter dem Eindruck seiner besonderen Leistungen als Wagner-Dirigent wurde er nach Köln berufen. Seine erste Meistersinger-Aufführung — ein unvergeßliches Erlebnis musikalischer Klarheit und Größe — leitete die bedeutsame Wagner-Pflege ein, die Zaun besonders seit 1933 in festlichen Aufführungen entfalten konnte (Tristan, Ring, Parsifal). Daneben wurden vor allem seine Mozart-Aufführungen zum Ereignis. Für die textliche Erneuerung der Mozart-Opern trat er als einer der ersten ein und bereitete der Anheißerschen Neufassung des „Don Giovanni" eine großzügige, würdige Uraufführung. (Die Erstaufführungen der

„Gärtnerin aus Liebe" und „Cosi fan tutte" in der Fassung Anheißers stehen unter Zauns Leitung bevor.)
Die Wahl Zauns als Gastdirigent der Gürzenich-Konzerte erwies sich als besonders glücklich. Die Möglichkeit einer über die Grenzen der Oper hinausgehenden Entfaltung seiner Kräfte kamen dem Gesamtbild des Kölner Konzertlebens zugute. Neben seinem besonderen Einsatz für die Werke Bruckners und Regers gilt auch hier seine Aufmerksamkeit immer wieder der Erweiterung des Programmbildes mit Werken älterer und zeitgenössischer Meister.
Der Dirigent Fritz Zaun verbindet mit der Bildhaftigkeit und dem dramatischen Temperament des Opernmannes die Klarheit und Geistigkeit des absoluten Musikers. Aus der Zielstrebigkeit seines künstlerischen Wollens entspringt organisch die klare Gestaltung seiner Werkwiedergabe, die immer — bei aller liebevollen Erfassung des Details — das Wesentliche herausarbeitet und architektonische Prinzipien in den Vordergrund rückt. Sein Temperament, das die Werke bis in ihre letzten Winkel (Bruckner!) durchleuchtet, beeinträchtigt nie die Klarheit seiner Bewegungen. In der sorgfältigen Auszeichnung seiner Taktstockspitze wird die Harmonie vom Gewollten und Erreichten sichtbar. Sein Musizieren ist in jedem Falle w e s e n t l i c h. Fritz Zaun ist großer Aufgaben würdig.

Das Problem der Wiederaufnahme

Bericht über die Düsseldorfer Opernarbeit

Bevor hier über die letzte Neueinstudierung der Düsseldorfer Oper berichtet werden soll, sei gestattet, dem Bericht Wolfgang Steineckes über die Duisburger „Zauberflöten"-Aufführung im April-Heft der „Musik" ein ergänzendes Wort hinzuzufügen. Es ist wohl nicht ohne Belang, zu wissen, daß die Neherschen Dekorationen zur D ü s s e l d o r f e r Inszenierung des Werkes entworfen waren und in Duisburg gewissermaßen nur „gastierten". Dabei stellte sich dann heraus, daß die in das Düsseldorfer Haus ausgezeichnet passenden Dekorationen, die dort einen wesentlichen Bestandteil der W. B. Iltzschen Inszenierung bildeten, im architektonisch völlig anders gegliederten und gestimmten Duisburger Haus befremdend wirkten. Hinzu kamen eine von Neher nicht selbst überwachte grobere Ausleuchtung der sehr auf Lichtwirkungen berechneten Dekorationen und die vom Stil der Düsseldorfer Inszenierung abweichende Regie Werner J a c o b s. Erst hierdurch wirkten sich die gewiß nicht unbedeutenden und künstlerisch stets wertvoll formulierten Eigenwilligkeiten des dramaturgischen Bühnenbildners störend aus.
Wir verweisen auf diesen Tatbestand nicht Caspar Nehers wegen, sondern wegen der prinzipiellen Bedeutung einer hier wiederum bestätigten Erfahrung: Das Bühnenbild ist Wesensbestandteil einer Inszenierung und als solcher nicht in eine fremde Inszenierung übertragbar! Mit dieser Tatsache ist ein Problem verknüpft, das namentlich an größeren, allabendlich spielenden reinen Operntheatern (wie Düsseldorf)

von großer, aber oft unbeobachteter Wichtigkeit ist. Aus Gründen der notwendig gebotenen Sparsamkeit im Ausstattungsetat wird man an diesen Bühnen oftmals auf „stehende“ Repertoire-Inszenierungen zurückgreifen müssen. In vielen Fällen „steht“ von einer solchen Inszenierung nicht viel mehr als die Dekoration. Musikalisch und regielich muß die Oper neu- oder zumindest wiedereinstudiert werden. Die neuen Leiter stehen jetzt vor einer schweren Entscheidung: Sollen sie versuchen, dem Charakter der vorhandenen Dekorationen entsprechend und vielleicht g e g e n ihre eigene Überzeugung zu arbeiten, oder sollen sie ihre Absichten, unbekümmert um die dekorative Atmosphäre, durchzusetzen trachten? Bei allem Verständnis für die Schwierigkeit einer solchen Aufgabe muß man zweierlei fordern: Sind die Dekorationen gut und an sich brauchbar, sollte der Spielleiter (auf ihn kommt es dabei am meisten an) auf jeden Fall versuchen, die Regie a n z u p a s s e n, auch wenn er dabei auf eigene Wünsche Verzicht leisten muß. (Der ursprüngliche Inszenator wird ihm sicherlich gern die Grundgedanken seiner Inszenierung mitteilen.) Läuft aber die Auffassung des Regisseurs (über die Berechtigung von Auffassungen braucht in diesem Zusammenhang nicht gesprochen zu werden) der Auffassung des Malers, der die zu benutzenden Dekorationen entwarf, absolut entgegen, dann gibt es nur eins: Neue Dekorationen anfertigen!

In Düsseldorf ist eine „F r e i s c h ü t z“-Aufführung mit den alten Bildern von Helmut J ü r g e n s und einer neuen Spielleitung von Walter U l l m a n n herausgekommen. Die Bilder sind ernst, düster, lastend und in bleiernen Farbtönen gehalten. Die Regie ist bunt, naturalistisch und betont realistisch. Die Inszenierung besteht nun aus zwei sich widersprechenden Teilen: Bühnenbild und Regie, und es bedarf nicht des Beweises, ob das Publikum diesen Zwiespalt merkt oder nicht merkt, um solche Versuche entschieden abzulehnen. Wobei erstens zu beachten ist, daß es sich um den „Freischütz“ und im Duisburger Fall um die „Zauberflöte“ — und nicht etwa um „Butterfly“ handelte, zweitens, daß in Düsseldorf die Möglichkeit bestand, das Experiment zu vermeiden, da der erste Inszenator des „Freischütz“, W. B. Iltz, ja zur Verfügung stand. Daß das Experiment bei einer anderen Wiederaufnahme mehr glückte, kann die prinzipiellen Bedenken nicht entkräften: es handelte sich um Verdis „Macht des Schicksals“, ein Werk, dessen Wirkung noch auf anderen Voraussetzungen beruhen dürfte.

Zu den hervorstechendsten Arbeiten der Düsseldorfer Oper gehört die Neugestaltung des „T a n n h ä u s e r“. Sie rückte der unerträglichen Darstellungskonvention energisch zu Leibe. F r a n z s Szene und Helmut J ü r g e n s Bilder zeigten sich von frühdeutscher, minnesängerischer Haltung inspiriert, und man erlebte wieder, ebenso wie seinerzeit in Essen, daß die Musik ohne den dekorativen Prunk der Wartburg-Romantik an leidenschaftlicher Dämonie und Dramatik nur gewinnt. Hugo B a l z e r besaß als Dirigent neben seiner impulsiv geladenen Spannung für die Dramatik auch die koloristische Feinfühligkeit für die lyrischen Stimmungen der Partitur. Paul H e l m s Tannhäuser, eine intelligente und gleichwohl innerlich erschütternde Partiengestaltung. Daneben Lotte W o l l b r a n d t als Elisabeth, in einem unerwarteten Grade

fraulich und gefühlswarm. Der Venus gab Erna Schlüter gesanglich stärksten Leidenschaftsausdruck. Soweit man Teile aus der Pariser Fassung in die Dresdner übernommen hatte, diente Fritz von Kaiserfelds Choreographie des Bacchanals der gegensätzlichen Spannung zwischen antiker und deutsch-mittelalterlicher Welt. Hervorragend die von Michel Rühl einstudierten Chöre. Eine große Leistung der Düsseldorfer Bühne, deren Spielplan mit „Don Giovanni", „Freischütz", „Tannhäuser" und der in Vorbereitung befindlichen „Iphigenie auf Tauris" von Gluck an Gehalt bedeutend zugenommen hat.

Kurt Heifer.

Robert Heger: „Der verlorene Sohn"

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper

Robert Heger stellt mit seiner Oper „Der verlorene Sohn" ein Traumstück mehr auf die Bühne. Aus der Geschichte der Oper (die zugleich in vielem die Vorgeschichte von Hegers Werk ist) kennt man zur Genüge das Verfahren, die Handlung in einen Rahmen einzuspannen, sie in die Irrealität des Gewesenen oder des Traumes zu entrücken (und damit der dramatischen und menschlichen Logik zu entziehen).

Heger, sein eigener Textdichter, entschied sich dafür, als er die biblische Legende vom verlorenen Sohn mit den Mitteln der Musikbühne darstellen und in die Gegenwart transponieren wollte. Die Sprunghaftigkeit, die Unlogik des Traumes erlauben ihm, vor dem Zuschauer eine bunte Bilderfolge vorüberziehen zu lassen, die bis zur kolportagehaften Phantastik und Hintertreppenromantik gesteigert wird. Es sind die Traumabenteuer eines jungen Seminaristen, der, ein Künstler, sich befreien will aus der Enge der heimatlichen Kantorenstube und einer zarten Jugendliebe, durch den Traum aber gewarnt wird und rechtzeitig den rechten Weg, den Weg zu sich selbst, erkennt. Er zieht daraus die Konsequenz und bleibt zu Hause. Das Schicksal des verlorenen Sohnes, das ihn im Traum schreckt, bleibt ihm erspart.

Der Text gibt dem Theater, was des Theaters wert ist (manchmal in einer recht primitiven Weise), er ist zwar nicht von einem eigentlichen Theatertemperament, aber doch von einem sehr klugen, erfahrenen Kenner des Kulissenzaubers aufgebaut und in eine sprachlich annehmbare Form gebracht worden. Und doch ist vieles dagegen einzuwenden. Ein eigentlicher dramatischer Konflikt fehlt, es bleibt bei einer die Höhen und Tiefen des Lebens mit kühnen Sprüngen ausmessenden Bilderfolge, ein Film vom verlorenen Sohn, bei dem es schwierig ist, dem Zuschauer vor Augen zu halten, wo Traum und Wirklichkeit auseinandergehen. Und es ist wirklich eine „Lösung", eine „Läuterung", die nur geträumt ist? Ist da der gradus ad parnassum dem Künstler nicht sehr bequem gemacht? Ist es nicht verblasenste, verblaßteste, bürgerlichste Romantik, diese Bescheidung auf das eigene „Herdfeuerglück"?

Opernkunst von gestern. Erst recht in der Musik. Sie hält sich an die in den einzelnen Traumbildern gegebenen Realitäten, die mit den Mitteln des großen Orchesters, wie es in den Werken von Strauß, Schreker, Korngold üblich war, ausgeschöpft

werden. Immer mit kundiger Hand. Immer geistvoll gemacht, aber nie aus einer Notwendigkeit heraus so und nur so möglich. Was mit einem ungeheuren Aufwand gesagt wird, könnte auch einfacher ausgedrückt werden. Es ist ein ewiges Brodeln und Brausen, das nur selten große melodische Linien aufkommen läßt, ein ständiger Hochdruck, der auf die Dauer ermüdet. Dazu kommt, daß Heger in den Netzen einer harten, querständigen Harmonie befangen ist, die ängstlich jedem reinen Klang aus dem Wege zu gehen scheint. Es wimmelt von bitonalen Bildungen, von Sekundenreibungen, von dissonanten Durchgängen und Vorhalten, die in der Instrumentation eher unterstrichen als gemildert sind. Keine Angst vor Dissonanzen! Gewiß nicht. Aber sie dürfen nicht erklügelt, sie müssen notwendig sein. Bei Heger überwiegt die „Arbeit" den „Einfall".

Ein letzter Schößling der Oper von gestern. Ein Beitrag zur „Oper der Zeit" ist damit nicht gegeben. Die Dresdner Staatsoper, die glaubte, sich dafür (als erste Neuheit in dieser Spielzeit) einsetzen zu müssen, tat es mit allen ihren besten Kräften. Die eminenten Schwierigkeiten der Partitur wurden durch Generalmusikdirektor Prof. Dr. Karl Böhm völlig enträtselt und dank der Glanzleistung der Staatskapelle in tönendes Leben umgesetzt. Ausgezeichnet die Haltung des Chors (K. M. Pembaur), dem eine große Rolle zufällt. Die schönsten Stimmen, die besten Schauspieler waren aufgeboten worden. Selbst die kleinsten, selbst stumme Rollen, waren mit ersten Kräften besetzt. Torsten Ralfs strahlender Tenor für die Titelrolle. Maria Cebotaris köstlicher Sopran für die „Tochter. Sven Nilßons ausdrucksvoller Baß für den Vater. Marta Fuchs als „Dame" und Paul Schöffler als „Herr" mußten den Schwerpunkt ihrer Rollen mehr ins Schauspielerische verlegen, was ihnen glänzend gelang. Schöne, visionäre Bühnenbilder Adolf Mahnkes. In der Andeutung der Traumsphäre ist die Regie (Hans Strohbach) ein wenig phantasielos vorgegangen. In den Realitäten operierte sie mit Geschick. Karl Laux.

Max Peters: „Der Sohn der Sonne"

Uraufführung im Opernhaus Hannover

Vielleicht ist es die Tragik des zeitgenössischen Schaffens, daß es förmlich gleichzeitig von zwei Seiten her die Erneuerung und Fortentwicklung der Oper erstrebt. Zum Problem des Textbuches gesellt sich das Ringen um einen neuen musikalischen Ausdruck, und um beides geht es heute. Es ist kein Zufall, daß sich in neueren Werken, etwa Sehlbachs „Die Stadt", eine schlichte, symbolisch gewertete Handlung und Figuren ohne psychologische Detallierung mit einer ebenso schlichten, ja strengen Musik zu einer neuartigen Theatergesinnung vereinigen. Gewiß handelt es sich um Vorstöße in Neuland, die unzweifelhaft einer aufrechten und geraden Ehrlichkeit entspringen. Aber andererseits müssen sie beim unvorbereiteten Zuhörer auch auf eine geringe Aufnahmewilligkeit stoßen. Solchen Bestrebungen gegenüber, deren Wert und innere Berechtigung nicht bestritten werden kann, nimmt die Erstlingsoper Max

Peters eine gemäßigt fortschrittliche Haltung ein. Auch ihm geht es um eine Erneuerung der Oper; aber er sucht sie in einer organischeren Fortentwicklung der letzten Errungenschaften.

Das zeigt sich bereits in der Wahl seines Textbuches. Der Komponist hat ein literarisch wertvolles und stark psychologisierendes Schauspiel „Der Sohn der Sonne" von Ingo Krauß für seine Zwecke umgearbeitet. Der Sinn der Handlung wird dabei aus dem Bereich der abgegriffenen Liebesgeschichten in die Bezirke des Weltanschaulichen gehoben. Man kann von einem Ideendrama sprechen, um die Sendung eines unbedingten politischen Revolutionärs, der als junger Pharao und Sohn der Sonne seinem Volke eine neue Gottheit bringen will, aber von seinem Gegner aus machtpolitischen Gründen bekämpft wird. Er unterliegt zwar, aber seine Lehre wirkt zeugend im Volke fort. Gewiß hemmt die beim Schauspiel erforderliche stärkere psychologische Profilierung das Geschehen auf der Opernbühne, wie auch die weltanschaulichen Auseinandersetzungen den Ablauf verlangsamen. Angesichts der ideellen Überhöhung der Handlung und der Symbolik des Führertums und seiner Tragik verschlägt es wenig, wenn auch Kürzungen empfehlenswert wären. Die breitangelegte machtpolitische Intrige des Stückes, nicht weniger aber die szenische Einkleidung in das Milieu Alt-Ägyptens bürgen für gute Theaterwirkungen.

Wie sich im Textbuch Weltanschauliches und Psychologisches mit den Vorzügen einer guten Schauoper vereinigen und eine Synthese auf neuer und entwicklungsfähiger Ebene darstellen, so nun andererseits auch der musikalische Ausdruck. Auch hier herrscht weniger der Trieb ins musikalische Neuland, als das Prinzip der Verschmelzung von Gegensätzen. Max Peters ist seit einer Reihe von Jahren erster Solorepetitor des Opernhauses zu Hannover. Bisher hat er das weite Feld des Liedschaffens als sein eigenstes Gebiet mit Erfolg bestellt. In seiner Partitur, die sich übrigens erstaunlich freihält von irgendwelcher Anlehnung, findet sich nichts von einer modernen Polyphonie, ebensowenig das betont herbe Klangbild des neueren Schaffens. Peters gibt dem Sänger, dem Orchester, der Bühne und auch dem Zuschauer, was des Theaters ist. Er erwartet die natürliche Fortentwicklung der Musik aus einer Verschmelzung von Dur, Moll und den Kirchentonarten und macht sich im übrigen den Formenschatz und die Ausdrucksmöglichkeiten der Vergangenheit dienstbar. So stehen denn in durchaus logischem Zusammenhang und Wechsel konservative Melodiebildungen neben großschrittigen, strengen Tonfolgen, so finden sich klare und schlichte Harmonien neben solchen, die sich aus der Eigengesetzlichkeit der mittelalterlichen Tonreihen ergeben. Zu diesen unbedingt belebenden und klangvollen Eigenwilligkeiten treten unverkennbare Fortbildungen von Alt-Klassischen, auf Händel zurückgehende Mittel, wie z. B. chorisch zusammengefaßte Bläser. Der Komponist kehrt aus Gründen der möglichsten Deutlichkeit zum Secco-Rezitativ zurück, bei dem neben dem Soloklavier ein besonderes Secco-Orchester (Flügel, Harfen, Celesta, Streicherpizzicato, Pauke, Schlagzeug) die Begleitung übernimmt. Formal gesehen vereinigt Peters stärkste Gegensätze: vom gesprochenen, unbegleiteten Wort zum Sprechgesang, zur Nummeroper mit Arien, Duetten und Terzetten, vom hymnischen Chorgesang bis

zur Realistik der heulenden Volksmenge. Wie er denn auch alle instrumentalen Möglichkeiten ausnutzt, vom einfachen Klavierton bis zum siebzig Mann starken Orchester. Oberstes Gesetz bleibt ihm dabei aber stets die Unterordnung der Klangmittel unter die Singstimme.

Was so dem Zuhörer entgegentritt, ist ein Gesamteindruck, in dem sich eine durchaus selbständige Melodik mit konservativen und neuartigen Harmonien und instrumentalen Klangfarben zu einer charaktervollen und achtungsgebietenden Haltung zusammenfinden. Der Komponist ist sicher und geschmackvoll in der Formung ansprechender Weisen und theatererfahren genug, sinnfälligen Schönheiten nicht grundsätzlich aus dem Wege zu gehen. Man mag im einzelnen anderer Meinung sein, den trockenen Klavierton nicht recht anerkennen wollen oder den großen Orchestervorspielen mehr klingende Linie wünschen; man mag im Zweifel bleiben, ob nicht Striche angebracht wären, so im ersten Akt, usw. Im Grunde verschlägt es nichts gegen die unbedingte Hochachtung, die das Werk abnötigt. Bei dieser musikalischen Selbständigkeit und dem künstlerischen Ernst, der aus dieser Oper spricht, wäre ihr auch an anderen Bühnen ein ebensolcher Erfolg wie in Hannover zu wünschen.

Das Opernhaus setzte sich für das Werk mit allen zu Gebote stehenden Mitteln ein. Prof. Rudolf Krasselt am Pult, das vorbildlich klangschön musizierende Orchester und die ersten Sänger mit Carl Hauß in der Titelrolle bereiteten ihm eine festliche Uraufführung, deren unbestrittener und herzlicher Erfolg nicht zuletzt der Spielleitung Dr. Hans Winkelmanns und den ausgezeichneten und pompösen Bühnenbildern Kurt Söhnleins zuzuschreiben ist.

August Uerz.

Bodo Wolf: „Ilona"

Uraufführung in Meiningen

Immer und immer wieder ist die Klangwelt des schönen Ungarlandes Anreiz zu dramatischer Behandlung gewesen, und es bedeutet im gewissen Sinne ein Risiko, wenn Eugen Rittelbusch, der Dichter des Buches, ein nationales Geschehen, nämlich die 1000-Jahrfeier der Stadt Budapest, in den Mittelpunkt der Handlung stellt. Eine Frauengestalt (Ilona) wird von einem Professor der Kunstakademie verehrt, der sich gerade auf einer Besichtigungsfahrt ins Land befindet, um für den Jubiläumsfestzug die schönsten Dirnen auszuwählen. Mit ihm flieht das Bauernmädchen in die Stadt, ihren Liebhaber Istvan in der Heimat zurücklassend. Ilona schreitet alsdann als Schönheitskönigin im Festzug einher, wird von ihrem Istvan angeschossen und haucht in den Armen des Verführers ihr junges Leben aus. Der Mörder jagt sich eine Kugel in den Kopf. Rechnet man zu dieser Haupthandlung noch die bunte Reihe der obligaten Nebengeschehnisse, so bleibt der romanhaft-romantische Aufbau des Buches und bietet nichts wesentlich Neues. Zudem bleibt darüber hinaus immer die Frage, inwieweit dieses Einzelschicksal des ungarischen Bauernmädels zum Nationalfest Budapests in Beziehung steht: es fehlt eine stichhaltige Begründung der heroischen Motive, die ein

noch so groß aufgezogener Festzug mit Ilona als Schönheitskönigin auch nicht zu lösen vermag.

Das Moment, das das Werk über den Durchschnitt zu heben vermochte, ist unzweifelhaft die Musik Bodo Wolfs. Sie ist eigenpersönlich in jeder Beziehung und deutsch empfunden gemäß der Auslegung der frühmittelalterlichen Bezeichnung Budapests: „Villa Teutonica ditissimi" (reiche deutsche Landschaft). Man hätte ungarischen Rhythmus erwarten können und findet vielmehr einen Orchesterklang, der nicht nur blühende und kraftvolle Musikdramatik aufweist, sondern häufig feinste Kammermusik bietet. Oft verzichtet Wolf überhaupt auf die Musik, um dem Geschehen mehr Deutlichkeit zu verleihen. Auf das feinste ist auch die Thematik unter sich verwandt, obwohl man kaum im eigentlichen Sinne von Leitmotiven sprechen kann. Wolf begründet das damit, daß die Handlung nur Menschen ein und derselben Landschaft umschließt. Zu all dem kommt eine ungemein sangbare Führung der Solostimmen in allen musikalischen Grundformen der Oper (Lied, Duett, Terzett, Ensemble usw.). So baut sich die übrigens glänzend instrumentierte Partitur Wolfs mit vielen klanglichen Schönheiten und wirklich gekonnter Musik auf und verhilft dem Werk zu seinem Erfolg.

Bodo Wolf leitete die Uraufführung selbst und hatte in der Meininger Landeskapelle einen tüchtigen Helfer. Das Solistenensemble mußte eigens für die Oper zusammengestellt werden, da Meiningen nur Schauspielbühne hat. Hilde Turneck sang mit lebensvollem Ausdruck die Ilona und Georg Wilhelm Rotar gestaltete mit Überzeugung die dankbare Tenorpartie des eifersüchtigen Bauernburschen Istvan. Die anderen Solisten, Hugo Schäfer (Tivadar), Alois Radan (Matassy), Walter Findel und Dr. Ernst Fabry gaben gute Leistungen. Für ein ausgezeichnetes Zusammenspiel aller Kräfte hatte Intendant Egon Schmid gesorgt, ihm und der entgegenkommenden Unterstützung des Reichspropagandaministeriums ist wohl auch diese erste Opernuraufführung am Meininger Landestheater zu danken. Besondere Anerkennung verdienen die drei eindrucksvollen Bilder Willi Willmanns.

Günther Köhler.

„Die Feier des Jahrhunderts"

Anläßlich der Einweihung des Kameradschaftshauses des NSD.-Studentenbundes an der Technischen Hochschule in Dresden (des ersten in Deutschland), zu der auch Reichsleiter Alfred Rosenberg erschienen war, fand eine festliche Kundgebung statt, in deren Mittelpunkt eine geistig weitgreifende Rede Rosenbergs stand.

In der musikalischen Ausgestaltung suchte man neue Wege zu gehen. Man wollte es nicht bei der üblichen „musikalischen Umrahmung" mit Beethoven-Ouvertüre und Wagner-Vorspiel bewenden lassen, sondern baute die Musik als organisches Stück der Feier ein. Man hatte dazu den jungen Dresdner Komponisten Hans Hendrik Wehding herangezogen (wie man auch früher einen Beethoven, einen Wagner mit solchen Kompositionsaufträgen in den Dienst der Zeit, in das Geschehen des Tages hinein-

stellte). Wehding vertonte eine Dichtung Eberhard Wolfgang Möllers: „Die Feier des Jahrhunderts."

Daß wir in der Musik noch nicht jenen Stil haben, der sich für solche Feiern ohne weiteres als „zuständig", als konform bezeichnen läßt, bewies die Uraufführung dieser Kantate ganz deutlich. Denn Wehding verwendet den Apparat des großen, des bürgerlichen gesellschaftlich-repräsentativen Konzertes: ein gemietetes Orchester, ein von außen herangezogener Chor, ein Kammersänger der Oper. Dazu stand die Reihe der Trommler in Widerspruch, die vorn am Podium aufgereiht waren, im Widerspruch dazu stand die Verwendung von Laiensprechern.

Zwiespältig auch der Eindruck der Musik. Musik à la Wagner, verwässertes Straußsches Pathos, längst bekannte Orchesterformeln, säuselnde Geigen, schmachtende Hörner. Wehding beherrscht diesen Stil virtuos. Das ist seine große Begabung, aber auch die Gefahr, der er zu erliegen droht. Am weitesten zu einem neuen Stil drang eine Strophe vor, die den Charakter eines rhythmisch gestählten Marsches hatte. Da klang noch etwas nach von den dumpfen Trommelwirbeln, unter denen der Einzug der Fahnen erfolgt war, da war die Einheitlichkeit des Erlebens angedeutet, in deren konsequenter Durchführung wir den Weg für die Zukunft sehen müssen.

Karl Laux.

Berliner Kunstwochen 1936

Die Kunstwochen beginnen am 4. Mai mit einem Empfang durch Staatskommissar Dr. Lippert im Festsaal des Berliner Rathauses, wobei gleichzeitig die Träger des Berliner Musikpreises für 1936 bekanntgegeben werden. Ein Konzert der Preisträger schließt sich an.

Auftakt der Musikfestspiele ist eine Mozart-Woche vom 2. bis 8. Mai. Georg Schumann gibt mit dem Chor der Singakademie und dem Orchester der Staatsoper das Requiem am 2. Mai. An vier Abenden (3., 4., 6. und 8. Mai) veranstaltet Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester Klavierkonzerte und Kammermusik. Zwei Abende im Gartensaal des Schlosses Monbijou beenden die Mozart-Woche: ein Kammermusikabend des Strubqartetts (5. Mai) und ein Konzert des Kammerorchesters Hans v. Benda (7. Mai). Es folgt der Hauptteil der Kunstwochen, das Deutsche Beethoven-Fest, vom 9. Mai bis 11. Juni. Wilhelm Furtwängler wird die Ouvertüre zu „Coriolan" und die 7. und 8. Sinfonie dirigieren (9. Mai). An Sinfoniekonzerten sind vorgesehen: ein Gastkonzert des Hamburgischen Staatsorchesters unter Eugen Jochum und unter Mitwirkung von Edwin Fischer am 18. Mai (Klavierkonzert Es-dur und 3. Sinfonie), ein Konzert des Orchesters des Deutschen Opernhauses unter Arthur Rother mit Georg Kulenkampff am 25. Mai (Leonorenouvertüre III, Violinkonzert, 4. Sinfonie) und zwei Konzerte des Philharmonischen Orchesters unter Hermann Abendroth am 5. Juni (Musik zu „Prometheus", Klavierkonzert E-dur und 5. Sinfonie) und unter Karl Schuricht

am 10. Juni (9. Sinfonie). Dieses Konzert, gleichzeitig Festkonzert des Roten Kreuzes, ist eine Gedenkfeier für L. van Beethoven; Peter Raabe hält die Gedenkrede. Bruno Kittel bringt mit seinem Chor und dem Philharmonischen Orchester am 13. Mai eine Aufführung der Missa solemnis. Emmi Leisner gibt am 11. Mai einen Liederabend. Elly Ney und Edwin Fischer veranstalten Klavierabende. Georg Kulenkampff und Edwin Fischer spielen an drei Abenden sämtliche Violinsonaten. Das Elly-Ney-Trio gibt an drei Abenden Klaviertrios und Cellosonaten (Ludwig Hoelscher). An fünf Abenden werden im Weißen Saal des Berliner Stadtschlosses die meisten Streichquartette und andere Kammermusikwerke gespielt; es sind verpflichtet das Leipziger Gewandhausquartett (unter Mitwirkung von Paul Lohmann), das Stuttgarter Wendlingquartett, das Havemannquartett, die Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper mit dem Kniestaedtquartett und eine Kammermusikgruppe Berliner Philharmoniker mit Winfried Wolf. Die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hat die Voraufführung des Abendroth-Konzerts (in der Philharmonie) und der 9. Sinfonie (in der Neuen Welt) übernommen. Das Deutsche Beethoven-Fest endet mit einer Festvorstellung des „Fidelio" am 8. Juni, die aus Anlaß des VI. Internationalen Gemeindekongresses auf Einladung des Deutschen Gemeindetages und der Reichshauptstadt gegeben wird, und mit einer Aufführung der C-dur-Messe im Dom am 11. Juni durch den Staat und Domchor mit dem Landesorchester unter Leitung von Alfred Sittard. In diesem Kirchenkonzert singt Rudolf Bockelmann die Geistlichen Lieder. In der Zeit vom 2. bis 12. Juni werden im Hof des Köpenicker Schlosses Märsche und Fanfaren aus der friderizianischen Zeit gegeben. Es spielt die Kapelle des Infanterieregiments 64.

Der zweite Teil der Berliner Kunstwochen 1936 wird wegen der Olympischen Spiele vom 20. Juli bis 20. August gegeben. Es finden statt: Festaufführungen des Deutschen Opernhauses (Der Ring und die Meistersinger), Schloßmusiken im Schlüterhof des Berliner Stadtschlosses durch das Philharmonische Orchester, Serenaden im Park des Schlosses Niederschönhausen durch das Landesorchester, Kammerkonzerte deutscher und ausländischer Künstler in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses, im Gartensaal des Schlosses Monbijou und im Weißen Saal des Stadtschlosses. Die Reichsmusikkammer und das Deutsche Opernhaus veranstalten festliche Aufführungen auf der Dietrich-Eckart-Bühne (Haendels „Heracles" und Wagners „Rienzi"). Außerdem sind vorgesehen Orgelkonzerte in der Eosander-Kapelle, Konzerte zeitgenössischer Komponisten der Akademie der Künste mit dem Philharmonischen Orchester und des Landesorchesters.

Unsere Meinung

Das metaphysische Ohr

Professor Dr. Josef Müller-Blattau hat ein Buch geschrieben unter dem Titel „Die Lehre von den Elementen". Gemeint sind die Musikelemente. Gleich zu Beginn der

Lektüre wird man angenehm überrascht. Man merkt nämlich gleich, daß der Autor dieses Werkes kein graubärtiger Stubenhocker ist, sondern einer, der frisch und aufgeschlossen mit den Forderungen der neuen Zeit geht. Da steht nämlich geschrieben: „Eine neue Stunde der deutschen Musik ist angebrochen. Nach langer Entfremdung streben Musikschaffen und Musikübung nach neuer Berührung mit der Unmittelbarkeit des Volkslebens, nach neuer Verankerung in Feierstunde und Alltag eines jeden Volksgenossen. Hierfür den Weg bereiten zu helfen, ist Sinn und Aufgabe dieses Handbuches"

Fürwahr, ein lobenswertes Ziel, das hier angesteuert wird. Beschämt muß man vor sich selbst bekennen, daß man eigentlich die Universitätsprofessoren verkannt habe. Sie sind ja gar nicht so weltfremd und reaktionär. Hier ist einer ihrer Vertreter am Werk, der ehrlich forscht und der der Wahrheit dienen will, ja, der darüber hinaus eine volksnahe Wissenschaft doziert. Aus den Lebensnotwendigkeiten des Volkes leitet er das Bedürfnis nach Kunst bzw. nach Musik ab. Die seelischen Kräfte, die nach Gestaltung und Aufnahme drängen, sie sollen — so erwartet man — hier sichtbar gemacht werden.

Weit gefehlt! Man muß sehr rasch erkennen, daß man voreiligen Erwartungen zum Opfer gefallen ist. Der Sinn der Wissenschaft ist doch der, daß sie systematisch und logisch verbundenes Wissen von der Wirklichkeit vermittelt. Hier aber beginnt die Komplikation. Der einfache, natürliche Vorgang des Hörens als etwas Seienden wird von Müller-Blattau aufgespalten in ein „physisches" und in ein „musikalisches" Hören. Der jedem normalen Menschen geläufige Vorgang des Hörens erfährt folgende Darstellung: „Nichts ist falscher, als anzunehmen, man höre den musikalischen Ton oder den musikalischen Sinnzusammenhang einer Melodie oder einer Harmonie mit dem Ohre. Beides kommt uns allerdings durch das Ohr auf eine eigentümliche Weise zum Bewußtsein. Der Ton als akustische Erscheinung hat, wie wir aus der Physik wissen, die Luft nötig, um in der sinnlichen Welt als dem entsprechenden Bereich wahrnehmbar zu werden. Was wir dann aber am Ton als Musikalisches erleben, hat mit diesem Vorgang nichts mehr zu tun . . . In diesem Sinne . . . muß das Ohr wirken wie ein großer Filter, der das, was physisch ist am Tone, aufsaugt und absondert und ihn als gereinigt zurückwirft in das geistig-seelische Wesen des Menschen."

„. . . nicht das, was sinnlich erklingt, ist die Welt des Musikalischen, sondern das, was nicht erklingt, was zwischen den Tönen webt. Ein einziges Phänomen in der Musik gibt es, das uns hier den Weg weist: die Pause. Sie ist sinnlich nicht hörbare Musik, und doch trägt sie im Zusammenhang des musikalischen Kunstwerkes alle Merkmale wirklich lebendiger Musik."

Pause ist Musik. Sie ist allerdings nur für den vernehmbar, der über ein „metaphysisches Ohr" verfügt. So also sieht die volksnahe Wissenschaft des Autors aus. Mit derartigen Begriffsbildungen und Erläuterungen werden wir in „streng wissenschaftliche" professorale Spekulationen eingeführt. Es wird uns schlechthin erklärt, daß das menschliche Sinnesorgan des Ohres eigentlich zum Musikhören gar nicht tauge, und daß die Welt des Musikalischen eben nur im Metaphysischen in Erscheinung trete.

Gut, bleiben wir dabei und versuchen wir, der Logik solcher Gedankengänge zu folgen. Der Jude Gustav Mahler hat einmal gesagt: „Das Wichtigste in der Musik steht nicht in den Noten." Hier wird also etwas Ähnliches ausgesagt. Die Hördefinition Müller-Blattaus ist diesem jüdischen Denken nahe verwandt. Was Gustav Mahler mit seinem Satz andeutete, das hat sein Rassegenosse Edmund Husserl in ein philosophisches System gebracht, das unter dem Namen „Phänomenologie" bekannt geworden ist. Im unwegsamen und dichten Gestrüpp ihrer scholastischen Terminologie geht Müller-Blattau spazieren und bricht hier Erkenntnisse jüdischen Denkens, um sie seinen Lesern in den oben angeführten Blüten zu überreichen.

Verfolgen wir doch einmal die volksfremden Gedankengänge des Philosophen Husserl; denn auf diese Weise erhalten wir einen Einblick in spezifisch-jüdisches Denken. Das Husserlsche Denksystem begnügt sich nicht etwa mit der Feststellung, der Beschreibung und der Analyse von Tatsächlichkeiten, sondern es stößt vor in die metaphysische Sphäre des „Wesens" der Dinge. Anhänger dieser „Wesensschau" ist auch Rudolf Steiner gewesen, den einmal ein schwäbischer Dichter in einem sehr feinen Wortspiel „Rudolf Holzer auf dem steinigen Weg" genannt hat. Beider Anschauungen sind Müller-Blattau bekannt. Nach Husserl sind aber die „Wesen" nichts wirklich Daseiendes. Von der Frage nach dem Dasein sieht er überhaupt ab. Die Erfassung der Wesen und ihrer Zusammenhänge erfolgt nicht durch logisch-begriffliches Denken, sondern auf intuitivem Wege, mit anderen Worten: Das Allgemeine und Wesenhafte der real gegebenen individuellen Bewußtseinsinhalte wird ohne jegliche vermittelnde Denktätigkeit direkt erfaßt. Die Wesenserschauung der Phänomenologie braucht sich also nicht auf „aktuelle Wahrnehmung" und „sonstige innere Erfahrung (Erinnerung)" zu gründen, ihr kann auch „ebensogut jedwede innere, in freiester Fiktion gestaltende Phantasie" dienen. Ja, Husserl geht noch weiter. Er gibt sogar den freien Phantasiebildungen gegenüber der eigentlichen Wahrnehmung, die uns alle ihre Gegenstände „originär", d. h. leiblich vermittelt, den Vorzug.

Das Ergebnis dieses Denksystems liegt vor in der Hördefinition von Müller-Blattau, die auf dem Boden jüdischen Denkens gewachsen ist. Diesem Denken waren blutsmäßig verhaftet der Jude Gustav Mahler und sein Rassegenosse Arnold Schönberg. Beide riefen zu ihrem Schöpfertum spekulative, mathematische und klanglich-konstruktive Kräfte auf in maßloser Überschätzung der rein hirnlichen Verstandesmächte. Mahler versuchte wenigstens einen Ausgleich nach dem Gemüthaften hin; aber der blieb ihm aus rassisch-seelischen Bedingungen heraus versagt. An diesem Bruch ging er zugrunde. Das war seine Tragik. Schönberg spekulierte weiter über Klänge und Bühnenmonodien und blieb am Leben. Das war *seine* Tragik. Anerkennung für sein Schaffen findet er nur bei Rassegenossen.

Dank der rassischen Selbstbesinnung ist die deutsche arteigene Musik von solch spekulativer Geistestätigkeit befreit worden. Alle infizierenden Krankheitserscheinungen sind paralysiert worden. Wir erinnern uns mit Grausen der seelenzerfasernden Wirkung jüdisch-spekulativen Denkens, das in der Kunst der Novemberrepublik sich hat einmal einschleichen können. Wenn es uns aber heute wieder in ernst zu nehmenden wissen-

schaftlichen Werken entgegentreten kann, dann müssen dagegen alle arteigenen Kräfte mobilisiert werden. Die daraus sich ergebenden Schlußfolgerungen brauchen wohl nicht ausgesprochen zu werden.

Volkslied und Alkohol

Eine schon vor 16 Jahren erschienene „Geschichte der deutschen Musik" stellte damals fest, daß „die weinbauenden Gegenden den bierbrauenden an Gesangbegabung durchschnittlich überlegen zu sein scheinen". Der phantasievolle Leser sieht bei der Lektüre eines solchen Buches richtig weinlaubbekränzte bacchische Gestalten vor sich, die herrliche Weisen von sich geben, während andere mit überschäumenden Bierkrügen mit rauhen Kehlen sich weniger schön der Sangeslust hingeben. Aber daß es in Deutschland Gegenden gibt, deren Bewohner nur unter der Einwirkung von Schnaps zum Singen gebracht werden können, diese Entdeckung blieb dem Volksliedforscher Karl Hartmann aus Gera vorbehalten. Nach einem Vortrag, den er in der Hochschule für Musik in Weimar hielt, hat Hartmann diese Gegend bei Saalburg gefunden. Einem Bericht der Thüringischen Staatszeitung (vom 12. 3. 1936) entnehmen wir darüber: „Fünf Mädchen waren ihm als volksliederkundig genannt worden. Er bat sie ins Gasthaus. Sie kamen, zeigten sich aber scheu und sangen nicht. Alles Zureden half nichts. Es dauerte lange, bis eines der Mädchen den Mund auftat: „Wir wollen Schnaps!" — „Ei, ei", denkt sich der Leser und gespannt folgt er dem weiteren Bericht. „Die Wirtin schenkte ein großes Glas Korn ein, der Erfolg blieb aus" — man ist überrascht und bedauert ordentlich den Volksliedsammler, der sich damit in große Unkosten stürzt, die Spannung aber wächst, man liest interessiert weiter: „Der Korn blieb stehen, bis sich endlich wieder ein Mädchen ein Herz faßte und sagte: „Sulchen nich, Heiratslikör!" — „Mit dem Heiratslikör tranken die Mädchen den Korn, darauf noch einige Biere. Das Vertrauen war hergestellt . . ." — Man atmet direkt erleichtert auf, und man freut sich ordentlich darüber, daß der Alkohol „eine Volksliedquelle von ungeahntem Reichtum" erschloß. Die Sammler- und Forschertätigkeit des Herrn Hartmann in allen Ehren, aber wir wollen ja gar nicht wissen, wie viele Lagen an Schnäpsen und Bieren er schmeißen muß, um den Liederstrom zum Fließen zu bringen. Im übrigen wäre es schlimm um unser Landvolk bestellt, wenn man nur mit Hilfe von Alkohol sein Vertrauen gewinnen könnte. Es gibt andere Möglichkeiten, einen Blick in die Volksseele zu tun. Gebrochen durch das fremde Medium Alkohol ergibt sich jedenfalls kein einwandfreies Bild.

Der Musikpädagoge Dr. Erich Doflein

In jüngster Zeit drängt sich ein gewisser Dr. Erich Doflein in einer etwas unangenehmen Weise wieder in den Vordergrund. „Die Musikwoche" konnte es nicht lassen, über diesen Vertreter einen langen Artikel zu bringen. Damit wird in der Öffentlichkeit die irrige Meinung erzeugt, als handele es sich hier um eine bedeutende Geistesgröße, die gebührende Achtung verdiene. Es handelt sich zwar um eine „Größe", aber um eine solche des vergangenen Systems. Doflein hat es verstanden, trotz seiner

kulturpolitischen Unzuverlässigkeit sich auf dem Posten eines Leiters des Musikseminars der Stadt Freiburg i. Br. zu halten. In dieser Eigenschaft hat er in der Zeit der Novemberrepublik gemeinsam mit dem Juden Dr. Erich K a tz die Geschicke dieses Institutes bestimmt. Wie die Musikpädagogik dieser beiden Herren ausgesehen hat, das illustrieren am besten die von ihnen im Verlag B. Schotts Söhne, Mainz, erschienenen „Werke". Es handelt sich dabei nicht um Originalwerke. Wie die selbstschöpferische Kraft des Judentums aussieht, wissen wir ja zur Genüge. Katz gab „d a s n e u e c h o r b u c h" heraus, eine Sammlung von mehr oder minder atonalen Chören, von Juden und Judenknechten komponiert. Darüber und über seine „Katzenmusik" für Streichinstrumente ist schon mehrfach geschrieben worden. Es erübrigt sich, darauf noch weiter einzugehen, zudem der Autor dieser Machwerke mit der Machtübernahme in der Versenkung verschwunden ist. Im selben Fahrwasser aber plätschert heute noch Herr Doflein munter weiter dahin. Um seine musikpädagogischen Fähigkeiten — wie er überhaupt zur Musik kam, ist noch immer nicht ganz geklärt — unter Beweis zu stellen, gab er das „Geigenschulwerk" heraus, zusammen mit seiner Gattin, einer geborenen Axenfeld. Weiterhin veröffentlichte er die Sammlung „Spielmusik für Violine". Mit der Geschicklichkeit eines Barmixers hat darin Doflein zwischen Werke guter alter deutscher Meister Juden und Vertreter der atonalkonstruktiven Richtung geschickt verteilt. So wurde in guten Dosierungen den Schülern das zersetzende Gift des Kulturbolschewismus langsam beigebracht. Nach der Machtübernahme versuchte nun Doflein, sein „wertvolles Werk" in die neue Zeit hinüberzuretten. Er wandte sich deshalb an die Amtsleitung der NS.-Kulturgemeinde um Tolerierung seines Geigenwerkes. Mit einer recht fragwürdigen Rhetorik warb er für sich und sein Schulwerk, stets unter Hinweis auf seine vielfachen „entsprechenden fachlichen Studien". Ja, er scheute sich nicht einmal, die „Berechtigung seiner Haltung" unter recht willkürlicher Auslegung von Äußerungen des Reichsleiters Alfred Rosenberg herzuleiten, obwohl er sich selber in diesem an die Amtsleitung geschriebenen Brief als auf einem Boden stehend bezeichnet, „der sicher nie der Ihrige war". Darin hat er allerdings vollkommen recht. Doflein propagierte nicht nur in „seinem" Seminar die jüdisch-atonale Musik, sondern er trat auch als Musikschriftsteller in hohem Maße für sie ein. Wenn wir recht unterrichtet sind, gehörte er zum Mitarbeiterstab des „Melos" und des „Anbruch". Anderen Amtsstellen gegenüber versuchte er eine Bagatellisierung seiner früheren Tätigkeit, indem er behauptete, daß seine Kurse mit „neuer Musik" nur so nebenbei gegeben worden seien. Aber nach dem eigenen Zeugnis seines intimen Mitarbeiters, des Juden Katz, wurde diese destruktive neue Musik „in einer Reihe von mehrmonatigen Sonderkursen" gegeben. Bis vor kurzem hat sich Doflein ziemlich zurückgehalten. Nun wird er auf einmal wieder sehr rührig und betriebsam. Wir wissen nicht, auf welche Art er seinen Artikel in das Musikblatt der HJ. bringen konnte; wir kennen auch nicht den Schreiber des LoblieDes, das in der „Musikwoche", gesungen wurde. Wir wissen nur eines: in seiner großen kulturpolitischen Rede auf dem Reichsparteitag zu Nürnberg hat der Führer klar und eindeutig ausgesprochen, daß ein Bannerträger

der Vergangenheit nicht Führer im neuen Staat sein kann. Reichsleiter Alfred Rosenberg hat einmal gesagt: „Wir haben nicht 14 Jahre gekämpft, um überlebten Gestalten erneut Möglichkeiten für ihre weltfremden Lehren zu schaffen!"
Also, Herr Doflein, merken Sie sich das, lassen Sie sich raten und ziehen Sie sich bescheiden wieder zurück!

Die Zukunft als musikalischer „Hilfsbegriff"

„Morgen, morgen! Nur nicht heute",
sagen alle . . . .!

Es gibt Dinge, von denen man planmäßig behauptet, sie seien zwar schlecht und schädlich, aber doch zugleich unentbehrlich. Zunächst hierfür einige Beispiele:
Wir begaben uns jüngst auf einer musikalischen Studienreise in ein städtisches Operettenhaus und sahen dort eine höchst merkwürdige, „zeitgenössische" Operette, deren Titel wir leider vergessen haben, aber gegebenenfalls in den Chroniken des Theaterlebens nachlesen können. In dieser Operette war „alles" vertreten: Jazzmusik und Volkslieder, Bühnengestalten, die bald in einer mondän gezüchteten Gesellschaftstoilette und bald in Wandervogelkleidung auftraten und sogar, wenn auch nur beim „dramatischen" Höhepunkt, bei offener Bühne ihre Kleider verloren; weiter volkliche Mundarten mit textlich-banalem Schlagergemisch und anderes mehr. Wir wandten uns am nächsten Tage sofort an die betreffende Stadtverwaltung und bezeichneten es als zumindestens stillos, hierzu an Fachmusiker Pressekarten auszugeben. Die Antwort lautete: Der Vorwurf sei an sich ohne weiteres verständlich. Aber gäbe es denn im Augenblick einen besseren Stil der Unterhaltungsoperette, müßten wir nicht vielmehr geduldig auf die Werke der nächsten Generation warten? — Wir verfehlten dann nicht, noch darauf hinzuweisen, daß die im betreffenden Operettenvorraum aufgestellten Führerbilder mit den wegweisenden Bekenntnissen für eine deutsche Kunst- und Musikgestaltung bei einem solchen Spielplan nicht angebracht sind.
Ein weiteres Beispiel: Ein Musikschriftleiter nimmt eine offene Stellung gegen ein Operettenwerk mit ähnlichen Stillosigkeiten. Seine im einzelnen begründete Schärfe erregt bei dem betreffenden Theaterinstitut Anstoß, führt zu einer Beschwerde an eine übergeordnete Instanz und erfährt dabei folgende Korrektur: An sich sei die bemängelte Kritik sachlich berechtigt. Jedoch existierten (angeblich!) keine besseren Werke, und man würde demnach durch solche Kritiken den Operettentheatern das vorhandene Aufführungsmaterial wegnehmen!
Wir fassen das bisher Gesagte zusammen: Die Operettenkunst ist eine bewährte Unterhaltungsform. Statt nun aber diese Kunst im Zusammenhang mit der Gegenwart zu pflegen, geht man von der falschen Vorstellung aus, daß es nicht so sehr auf den Gehalt des Bühnenwerkes ankomme, sondern zuerst einmal auf die soziale Lage der im bisherigen Operettenstile beschäftigten Bühnendarsteller. Man gibt wohl die Minderwertigkeit des gewählten Aufführungsmaterials zu, entledigt sich aber aller Ver-

antwortung mit der planlosen Hoffnung auf eine „bessere Zukunft". Planlos deshalb, weil man damit etwas erhofft, dessen Gegenteil man im Augenblick noch selbst vertritt und propagiert.

Worin liegt hier der große Widerspruch? Es ist keineswegs der Glaube an die Zukunft, der nämlich da, wie es doch die Gesamtentwicklung unseres heutigen Lebensstiles bewiesen hat, etwas Wunderbares ist, wo er dem Willen der Gegenwart entspringt; wo die Vorstellungen und Kräfte einer verantwortungsvollen Gegenwart so geordnet und so stark vorhanden sind, daß der Glaube an die Zukunft die Selbstgewißheit ausdrückt, daß das gegenwärtige Wollen und Handeln auch im zunehmenden Maße die Zukunft beherrschen wird.

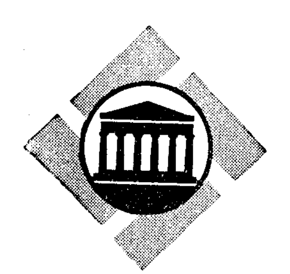
Dieser Glaube an die Zukunft verdunkelt sich aber mit dem Grade der Unbestimmtheit der eigenen Gegenwartsvorstellungen, und sinkt schließlich dort zum sinnlosen Wahrsagertum herab, wo sich jemand aus Angst vor eigenen Entscheidungen und tragfähigen Selbstbestimmungen hilfesuchend an die Zukunft wendet.

Vor dieser Unentschiedenheit müssen wir daher die derzeitige Operettenpflege warnen und darüber hinaus zugleich alle diejenigen Musiker und Musikleiter, die ewig der Meinung sind: Die Beurteilung unserer zeitgenössischen Musik- und Kompositionsfragen müsse man in ihrer grundsätzlichen Wertbestimmung der Zukunft überlassen, — die dabei sogar übersehen, daß sie hiermit auch für die eigene Person die Möglichkeit eines zielbewußten zeitgenössischen Wirkens verneinen. Denn wir schaffen ja keine Musikwerke aus einer systematischen Planlosigkeit heraus, um von Zufallsergebnissen einmal nachträgliche Stilgesetze abzuleiten und solche Stilgesetze zu einem kunsthistorischen Posthumen zu verarbeiten. Die Sachlage erfordert vielmehr ein umgekehrtes Verhältnis. Denn der Stil einer gegenwartsbedingten Musik ist ja nicht von sich selbst, d. h. von einer willkürlichen Musikgestaltung abhängig, sondern, wie das Wort „gegenwartsbedingt" bereits umschreibt, von der inneren Nähe zur Gegenwart selbst und, in musikalisch-fachlicher Hinsicht, von dem musikalischen Gestaltungsmaterial, das dieser Gegenwart von der zu ihr innerlich gehörenden Vergangenheit überliefert und zur weiteren Steigerung und Entwicklung aufgegeben ist. Man wird uns auch nicht vorreden wollen, daß ein zeitgenössischer Komponist nun lediglich mit weltabgewandtem, gleichsam abgeblendetem Augenlicht schaffe. Jeder Komponist gestaltet vielmehr aus einer bestimmten Einstellung heraus, an die auch jedes einzelne Werk aus seiner Feder „stilistisch" gebunden ist. Jedoch darf diese Einstellung nicht auf dem schwachen Glauben fußen, daß die Zukunft dieser seiner musikalischen Stilauffassung einmal beistehen möge, sondern muß in der Selbstgewißheit verankert sein, daß seine Auffassung klarbewußt zur Gegenwart gehört und damit auch zur Zukunft. Diese Selbstgewißheit soll natürlich keiner künstlerischen Arroganz entspringen, sondern soll das künstlerisch-musikalische Ergebnis einer geschlossenen Gemeinschaftserziehung sein.

Unser Standpunkt will natürlich in dieser Kürze nicht eine Kompositionslehre ersetzen und auch nicht im geringsten verkennen lassen, daß für die Musikentwicklung

letzthin das praktische Werk ausschlaggebend ist im Sinne des „Im Anfang war die Tat". Aber diese musikalische Tat gerade der Gegenwart muß tatkräftig sein, und diese Tatkraft gewinnen wir nicht, wenn wir das Grundsätzliche, also die Pflege des eigentlichen Gehaltes und Kunstwertes der Zukunft überlassen und dieser zukünftigen Wertbestimmung gleichsam kompositorische Preisangebote machen. Nein: die Tatkraft ist aus dem Grundsätzlichen der kulturell und musikalisch aufgegebenen Stillage selbst abzuleiten, deren klarbewußte Erkenntnis allein dem klingenden Ergebnis eine wirkliche Grundlage gibt. Wirklich deshalb, weil ja diese Stillage einer Zeit und einer Zeiterkenntnis die einzige Wirklichkeit für die an sich unbegriffliche Tonkunst darstellt. Eine solche Erkenntnis bedeutet daher für die Musikgestaltung keine „graue Theorie", sondern geradezu eine kompositorische Vorbedingung zu einer zielbewußten Schaffensweise. Wer dagegen trotzdem behauptet, wir müßten das Grundsätzliche der zeitgenössischen Kunst- und Musikbewertung der Zukunft überlassen, der muß auch den Vorwurf entgegennehmen, daß er aus Angst vor eigenen Entscheidungen und aus Angst vor der Tragweite klarer Entscheidungen lediglich den Glauben an die Zukunft vorgibt und bestenfalls nur eine unbestimmte Hoffnung auf die Zukunft setzt.

Kurt Herbst.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Die NSKG. Danzig veranstaltete einen Chormusikabend mit der Berliner Solistenvereinigung, die von Waldo Favre geleitet wird. — Zu einem Lieder- und Balladenabend hatte sich die NSKG. Halle a. S. Josef von Manowarda verschrieben, der wohlbekannte Standardlieder von Schubert, Brahms und Wolf sowie Meisterballaden von Schumann und Löwe zu Gehör brachte. Am Flügel begleitete Michael Raucheisen. — In Schweidnitz führte die NSKG. zusammen mit dem Chor des Musikvereins, der Sängerschaft und der Waldenburger Bergkapelle (Grenzlandorchester) ein großangelegtes Chor- und Orchesterkonzert durch. Unter der Stabführung von Viktor Remann kamen Werke schlesischer Komponisten, und zwar von Franz Herzig (Waldenburg), die Suite „Aus Deutschlands schwersten Tagen 1918", von Gerhard Strecke (Breslau) die „Oberschlesische Tanzsuite" und von Karl Sczurka (Breslau) eine Lustspiel-Ouvertüre zu Gehör. An Chorwerken mit Orchester hörte man „Gesang des Lebens" von Richard Wetz, „Vaterländischer Spruch" von Gerhard Strecke, „Lied der Arbeit" von Fritz Koschinsky und von J. H. Schein „Herbei, wer lustig sein will hier!" — In Schleswig spielte der Pianist Edmund Schmid Sonaten von Brahms und Schumann in einem Klavierabend für die NSKG. — Um dem künstlerischen Nachwuchs Gelegenheit zu geben, sein Können vor der Öffentlichkeit zu zeigen, stellte die NSKG. Königsberg-Ponarth den Pianisten Wolfgang Plehns, die Sopranistin Clara Borchert und den

Sänger Martin Glanz in einem Konzert heraus. — Eine überzeugende Gemeinschaftsleistung vollbrachte die NSKG. Lippstadt mit der Aufführung des Volksoratoriums von der Heiligen Elisabeth von Josef Haas.

In Kostümen der Zeit spielten die Mitglieder des Kammersextetts der Berliner Staatskapelle „Musik am Hofe Friedrichs des Großen" in der letzten Veranstaltung der laufenden Spielzeit für den Konzertring der NSKG. Waren. — Stadtverwaltung und NSKG. Potsdam begingen den „Tag von Potsdam" mit einer Aufführung der Missa solemnis. Das Soloquartett war besetzt mit Helene Fahrni, Gertrude Pitzinger, Heinz Matten und Fred Drissen, den Chor stellte der „Gesangverein für klassische Musik" und der „Bach-Verein"; das Landesorchester Gau Berlin hatte den instrumentalen Part übernommen. — Unterstützt durch das Landespropagandaministerium hat der Landespflegschaftsleiter Werner Reichelt zusammen mit der NSKG. Dresden eine Arbeitsgemeinschaft Dresdener Solisten ins Leben gerufen. In kommenden Veranstaltungen soll möglichst vielen Solisten (nach Auswahl durch eine Hörkommission) Gelegenheit gegeben werden, sich der Öffentlichkeit vorzustellen. Im ersten Werbekonzert stellten sich vor die Pianistinnen Lotte Liebe und Elisabeth Bauer-Thomas sowie der Pianist Carl Bergmann. Als Vertreter des Gesangsfaches wirkten mit Käthe Schiffner, Lotte Weigelt und Karl Dönch. Als Instrumentalisten traten in Erscheinung Bernhard Krug (Flöte), Marianne Selle-Beythien (Violine), Herbert Ronnefeld (Viola) und Georg Bleyer (Violoncello). — In einer Morgenfeier der NSKG. Frankfurt a. O. spielte die „Deutsche Kammermusikvereinigung Gebrüder Steinbock" ausgewählte Kammermusik von W. A. Mozart. — Auf Einladung der NSKG. Magdeburg spielte das Dresdner Streichquartett Werke von Robert Schumann, Hermann Zilcher und Josef Haydn. — Die NSKG. Ulm vermittelte ihren Mitgliedern die Bekanntschaft mit dem Berliner Geiger Siegfried Borries. Der Münchener Pianist Otto A. Graefe war ihm ein feinfühliger Begleiter. — Ein Konzert auf alten Instrumenten veranstaltete die NSKG. Jena. Der Reinerlös wird zur Wiederherstellung der barocken Schloßorgel verwendet. Ausführende waren Prof. Högner, Leipzig (Cembalo), Konzertmeister Klug und Paula Klug-Böckel, Halle (Viola da gamba). — Einen Karl-Kämpff-Abend gab die NSKG. Trier zusammen mit den Vereinigten Männerchören Groß-Trier und dem verstärkten Orchester. — Die NSKG. Hannover hatte die beiden Berliner Künstlerinnen, Kammersängerin Käte Heidersbach von der Staatsoper und die Violinistin Marta Linz, zu einem Gemeinschaftskonzert eingeladen. — Die dem DSB. angeschlossenen Männerchöre und der Ortsverband Hamm der NSKG. veranstalteten ein Gemeinschaftskonzert zugunsten des WHW. Den instrumentalen Teil bestritt das Stadtorchester, verstärkt durch Mitglieder des Reichsverbandes ehemaliger Militärmusiker, des Collegium musicum und des Musikkorps 1. J.-R. 64. Als Solist wirkte mit Josef Lex vom Stadttheater Dortmund. — An einem Klavierabend, den die NSKG. Kiel veranstaltete, brachte der einheimische Pianist und Komponist Willi Krüger mehrere Neuschöpfungen zur Uraufführung, wovon eine Sonate und eine Suite besonders starken Beifall fanden. — Der Konzertring der NSKG. Elberfeld hat es sich zur Aufgabe gemacht, mit seinen Darbietungen einer bodenständigen Musikkultur Geltung zu verschaffen,

aber auch gleichzeitig tüchtige einheimische Kräfte zu fördern. In Heinrich Bornemann (Violine) und Karl Doerr (Klavier) lernte man zwei tüchtige einheimische Künstler kennen. Die Uraufführung des es-moll-Klavierkonzertes von Karl Pfeiffer und ein „Orchesterspiel" von Wilhelm Maler ließ zwei einheimische Komponisten zu Worte kommen. — In einem Lieder- und Arienabend sang in der NSKG. Stettin Kammersänger Helge Roswaenge und seine Gattin Ilonka Holndonner. — Starken Beifall erntete Prof. Georg Kulenkampff in einem Violinabend der NSKG. Nürnberg. Gegensätzliche Vielseitigkeit brachte ein Tanzabend der drei Nürnberger Gymnastikschulen Käte Righi, Rosi Eichner und Greta Wrage von Pustau. Der „Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen" in Gemeinschaft mit der NSKG. hatte den Kunstwart des Bayreuther Werkes, den Dresdner Künstler und Musikwissenschaftler Alfred Pellegrini, zu einem Vortrag mit Lichtbildern über „Parsifal" eingeladen. — Die NSKG. Würzburg schloß die Reihe ihrer musikalischen Feierstunden im Rosenberghaus mit einem Vortrag von Prof. Schindler über Schweden. Zur musikalischen Umrahmung sangen Fräulein Engelmann und Fräulein Rieß schwedische Volkslieder. Der Madrigal-Chor bot in guter Wiedergabe deutsche Volkslieder von Brahms. — Der Berliner Konzertcellist Günther Schulz-Fürstenberg und Annemarie Heyne aus München gaben beim Ortsverband der NSKG. Gumbinnen einen Solistenabend mit Werken von Händel, Lalo, Beethoven, Reger, Ruthenfranz u. a. — Hochwertige Unterhaltungsmusik in künstlerischer Hochform vermittelte Barnabas von Geczy bei einem Konzert in der Städtischen Kunst- und Festhalle, das der Ortsverband der NSKG. Freiburg i. Br. durchführte.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Mit dem Einsetzen der wärmeren Monate ändert auch das Rundfunkprogramm seine Haltung, die sich in gleicher Weise auf den Inhalt unserer Musikchronik auswirken wird. Wir werden deshalb im Juni-Heft mehr Platz für einen funkmusikalischen Rückblick haben, der zugleich einige wichtige Vorschläge für funkmusikalische Verbesserungen und Entwicklungsmöglichkeiten bringen soll. Dagegen bieten verschiedene

neue Musikwerke und Musikformen

aus der letzten Berichtszeit noch einmal Gelegenheit, das zeitgenössische Musikproblem nach interessanten Gesichtspunkten aufschlußreich zu erörtern. So sei zuerst die Kantate „Flamme" von Fritz Büchtger nach Stefan Georges „Stern des Bundes" für gemischten Chor, Männerchor, Bariton-Solo und kleines Orchester erwähnt, für die sich Hans Hoffmann als Gastdirigent beim RS. Hamburg einsetzte (26. März, 23,20). Der Komponist zeigt darin eine gewisse Steifheit, daß er zeitweilig einer vorbarocken Fugatotechnik folgt und sich in diesem Zusammenhang dann noch mit dem Klangideal der dieser Technik vorgelagerten Dur-Moll-Entstehung berührt. Es mag dabei ganz richtig sein, daß wir heute den Reichtum und die Ausdrucksmöglichkeiten unseres Dur-Moll-Systems stark erweitern und vorwärtstragen wollen. Ebenso richtig ist natürlich die Auffassung, daß sich unser Dur-Moll-System aus einer breiter verlagerten Klangwelt herausentwickelt hat und sich so in der Klangvorstellung der klassischen Funktionsformen festigen konnte. Vom Standpunkt dieser klassischen Funktionsformen aus gesehen, also historisch betrachtet, hat diese musikalische Vorentwicklung etwas Unbestimmtes, für das die künstlerischen Kräfte der betreffenden Musikwerke und Musikstile gekämpft haben und mit dessen stilistischer Klärung sie sich in die künstlerisch-kulturelle Linie einer uns heute bekannten, also nicht mehr unbestimmten Entwicklungslinie einordneten. Will man also nun diese Entwicklung, wie wir oben sagten, selbständig vorwärtstragen, so müssen wir natürlich

materialiter an das bisher Gewordene anknüpfen. Diese bisher gewordenen musikalischen Ausdrucksformen bilden für uns aber in diesem Sinne eine historisch gewordene Einheit. Wollten wir jedoch aus dieser Einheit besondere Stilepochen wieder herausgreifen und dabei behaupten, wir müßten in ihren (musikalischen) Äußerungen wieder das unmittelbare Materialerlebnis für unsere eigene Gegenwart erblicken, so wären wir ja eigentlich noch verpflichtet, für uns alle Lebensformen anzuerkennen und unmittelbar wieder aufzugreifen, die untrennbar mit den musikalischen sowie sprachlichen Äußerungen dieser herausgegriffenen Epoche verknüpft sind und stilistisch verknüpft bleiben müssen. — Diese Erörterungen sollen jedoch nicht ausschließlich die Fritz Büchtgersche Kantate betreffen. Denn der Komponist zeigt im großen und ganzen eine darüber hinaus gehende musikalisch-eigene und tiefe Veranlagung, deren weiterem Schaffen man erwartungsvoll entgegensehen kann. Die Hamburger Funksendung war nicht immer sehr klar und hätte durch ein besseres dynamisches Ausgleichen von Chor und Orchester wirkungsvoller gestaltet werden können.

Wir kommen dann zum Oratorium „Das Spiel vom deutschen Bettelmann" für gemischten und Männer-Chor, Soli und Orchester, op. 31 von Fritz Reuter (nach Worten von Ernst Wiechert), für das sich von Breslau aus Ernst Prade sehr gut einsetzte (9. April, 20.10). Der Komponist verfolgt naturgemäß eine rezitativische Behandlung des rein Textlichen und stellt dieser Form eine rein musikalische Auswertung des Musikalisch-Lyrischen gegenüber. Diese in sich ausgeglichene Formenbehandlung wird aber bei Fritz Reuter noch durch einen Gegensatz des musikalischen Materials begleitet. Der Komponist verwendet nämlich in den rezitativischen Teilen neue Harmonie- und Melodiebildungen als Träger neuer Spannungsmomente, um aber dann in den musikalisch-lyrischen Teilen auf Klangwendungen zurückzugreifen, die in ihrer Unmittelbarkeit mehr im Wesen der musikalischen Romantik verwurzelt sind. In der Angleichung dieser letzten Gegensätze möchten wir aber eine im Augenblick zwingendste Aufgabe erblicken, bei der wir, wie es immer wieder betont werden muß, alle auf dramatischen oder überhaupt auf musikalisch-beschreibenden Wegen entstandenen neuen Tonbeziehungen nun einmal rein musikalisch verselbständigen und kompositorisch verarbeiten wollen. Wir erinnern dabei — und dies müßte doch eigentlich im allgemeinen den Blick schärfen helfen — an die Lage des 18. Jahrhunderts. Hier war doch auch zunächst das Rezitativ „der Tummelplatz" aller für die damalige Zeit nur möglichen Harmoniebildungen und Dissonanzbereicherungen, mit denen man eine ausdrucksgeladene Handlung umschrieb. Zugleich wurde aber auch die Forderung laut, diesen neuen Klängen nun auch einen rein musikalischen, also nicht allein textlich-fundierten Sinn zu verleihen, — eine Forderung, der dann die Großmeister der Klassik dadurch genügten, daß sie diese Klänge in die sogenannte absolute Musik nahmen und dort musikalisch-thematisch sowie überhaupt kompositionstechnisch verarbeiteten. Und diesem Vorgang verfechten wir in seiner grundsätzlichen Bedeutung als wichtige Aufgabe unserer derzeitigen Musiklage. Vielleicht könnte man hierbei noch bedingungsweise an das Mysterium, Tondichtung für Cellosolo und Orchester von Paul Juon denken, das RS. München vom Münchener Konzert des Berufsstandes der Deutschen Komponisten aus der Münchener Tonhalle übertrug (24. April, 20.10). Das Werk zerfiel in zwei Teile: in einen rezitativisch gehaltenen Vor-Teil, der in seinen harmonischen Mitteln weit kühner war als der sich ihm anschließende, mehr lyrisch gehaltene Teil in einem klanglich kontrapunktierten E-Dur. Der Komponist hat sicher die Stilgebundenheit seines Musikwollens klar erkannt, wenn er dieses Werk als Tondichtung bezeichnete. Wohl war das Verhältnis von Rezitativ und Arie mit den Klangmitteln der letzten Romantik musikalisch verselbständigt. Diese Verselbständigung war aber nicht von einer selbsttragenden neuen Musikvorstellung erreicht, sondern nur durch spürbares Wegnehmen der rezitativ-arienhaften Textfolge, deren Struktur mit aus dieser Textfolge bekannten musikalischen Mitteln aufrecht erhalten wurde.

Neuere Musikergebnisse der funkischen Formgestaltung.

Bekanntlich spielt bei der funkischen Formgestaltung die ausgeglichene Paarung von Wort und Ton eine stets bevorzugte Rolle, weil es sich hierbei um die Hauptdarstellungsmittel des Rundfunks handelt. Einen sehr wesentlichen Beitrag lieferten hierzu nun Ottoheinz Jahn als Textdichter und Herbert Windt als Komponist mit der Kantate „Der Flug zum Niederwald" für Soli, Chor und Orchester, die im besonderen Zusammenhang mit dem Geburtstag des Führers am 20. April vom Deutschlandsender (19.00) uraufgeführt wurde. Der Textdichter hatte bei der Teilnahme des Führers an der Heldenfeier in Tannenberg vom August 1933 angeknüpft. Adolf Hitler begab sich danach im Flugzeug zum Niederwalddenkmal, wo er bekanntlich seinerzeit seine große Ansprache zur bevorstehenden Rückkehr der deutschen Saar hielt. Dieser Flug führte ihn über Ostpreußen, Pommern, Berlin, über Harz, Weser und dann über den Westerwald und Taunus, wo

das Flugzeug in ein sehr schweres Gewitter geriet. Dieser Vorgang gab den Autoren die Aufgabe in die Hand, den einheitlichen und doch mannigfachen Sinn der vom Flugzeug berührten und beobachteten deutschen Landschaften kantatenhaft zu erfassen und dann das Gewitter zu einem dramatischen Motiv auszunutzen, um danach den Abschluß der Landung in harmonisch gelösten Klängen wie eine in sich gestützte und aus sich gewordene Kadenz darzustellen. Der Textdichter lockerte zunächst die Handlung mehrfach durch einen kurz geformten, gesprochenen Zwischentext auf. Darüber hinaus übergab er dann dem Musiker zur Vertonung einen Stoff auf, der bei seinem durchweg erzählenden oder (besser gesagt:) handlungs-dynamischen Charakter sehr selbständig ist und der Musik damit eine gewisse Bindung auferlegte. Verweisen wir beispielsweise auf die Einleitung „Das Flugzeug" oder auf Textworte wie „Das Warten vor der Landung": „Die ihr euch um die Fahnen schartet, / ihr werdet den Führer sehn! / Warum wollt ihr nicht Stunden stehn? / Er hat Jahre auf Euch gewartet" oder: „Jetzt unter deinem Motorbrüllen / wird dir die Erde zitternd zuwillen", so liegt also mit dem dichterischen Klang bereits die Form der Musik vorgezeichnet. Dieser musikalischen Aufgabe kam nun die Begabung eines Herbert Windt ausnahmslos entgegen, der diese Textstruktur als formtragendes Moment für die Musik beibehielt, sich dabei in diesen Textgehalt mit musikalisch eigenen Ohren hineinhörte und so einen künstlerischen Beitrag zur zeitgenössischen Klangentwicklung abgab. Weil nun aber das rezitativische Moment bereits durch den gesprochenen Text vorweggenommen und in dieser Art erfüllt war und der zur Vertonung bleibende Text bei seiner gleichbleibenden Selbständigkeit eine Zergliederung zugunsten einer rein-musikalischen und vom Worte nur angeregten Formgestaltung nicht zuließ, wählte der Komponist einen sinfonisch-orchestralen Klangausdruck, aus dem die ausdrucksstarke Melodik der sprachlichen Dynamik immer wieder neu und eigenartig hervortreten konnte. Und selbst da, wo er aus dem Motoren-Motiv ein an sich ganz ausgezeichnetes Vorspiel gestaltete, wahrte er den Charakter einer dynamisch-motivierten Programm-Musik, ohne etwa einer musikalisch-stereotypen Motorik zu verfallen. Den Musiker mußte dabei im Hintergrund dieser Textgebung die Einheitlichkeit und Eigenheit des musikalischen Materials weitgehendst überzeugen. Dies mag vielleicht für manchen Funkhörer nicht immer verständlich gewesen sein, wo dieser ja aus der eben bezeichneten Orchestersinfonik die Handlung (das Wort Handlung sei hier im weitesten Sinne seiner Bedeutung gebraucht) und die textliche Dynamik heraushören mußte und zwar schon deshalb, weil der musikalische Vorgang eben unmittelbar in seiner Formbildung erst zwingend aus dem Textverlauf hervorging.

Was also in diesem Zusammenhange den zeitgenössischen Beitrag ausmacht, so müssen wir der Kantate positiv nachsagen, daß sie über die nur rezitatorische Verwendung zeitgenössischer Klang- und Ausdrucksformen herausgeht und bereits zu einer geschlossenen Klangmotivik vorstößt, die trotz ihrer Bindung an die gegebenen Textvorlagen selbständig wirkt.

Als ein weiterer Beitrag zur funkmusikalischen Formgebung wurde die melodramatische Funkdichtung „Der Pilot im Paradies" von Hermann G r e s s i k e r mit der Musik von Leberecht v o n G u i t a angekündigt (RS. Berlin, 21. April, 22.30). Um dieser Auffassung gleich unseren Gesamteindruck gegenüberzustellen, so lag diesem Melodrama ein an sich brauchbarer Einfall zugrunde, dessen Ausführung jedoch an den nicht ausreichenden Mitteln scheiterte.

Wir wollen uns dabei nicht wörtlich an den Begriff „Melodrama" halten, seine Bedeutung aber da beachten, wo die Idee eines Melodramas hineinspielt und man sich bei bestehenden Unklarheiten gegebenenfalls an erworbene Erfahrungen halten kann, die mit diesem Begriff gegeben sind. Praktisch ausgedrückt: Ein Melodrama verlangt eine ausgeglichene Verbindung zwischen einer rezitatorischen Sprachmelodik und einer dieser Sprachmelodik entsprechenden Musikbegleitnug; eine solche melodramatische Gestaltung bietet die mannigfachsten Verbindungsmöglichkeiten und gibt den betreffenden Autoren die nicht leichte Aufgabe, die bestmöglichste, ja eine überhaupt mögliche Verbindung vom gesprochenen Wort und begleitender Musik im jeweiligen Werk nachzuweisen.

Was hat nun diese Form mit dem Rundfunk zu tun?

Nichts weiter, als daß sie der funkischen Vermittlungsform soweit entgegenkommt, bzw. entspricht, daß ihre Gesetze unabhängig von dem Unterschied zwischen öffentlicher und funkischer Musikvorführung gelten. Wir erinnern hierbei an einen Absatz aus unserer Musikchronik vom August 1935, wo aus Anlaß von melodramatischen Irrtümern der Unterschied zwischen „funkeigen" und „funkgeeignet" zur Erörterung stand. Eine dort bemängelte Sendung hatte nämlich an die „funkeigene Bedeutung" von sprachlichen und musikalischen Wendungen geglaubt und ohne zwingenden Zusammenhang etwa das Wort „Teddybär" mit einer so wortgezeugten Tonreihe eines Fagottes verbunden, in der Absicht, die besondere

Angewiesenheit der funkischen Vermittlung auf Wort und Ton weitgehendst auszunutzen. Wir sagten aber bereits dort, daß Wort und Ton wohl funkgeeignet, aber niemals funkeigen sind, weil sie als allgemeingültige Ausdrucksformen auch der allgemeingültigen Sinngebung unterworfen sind, was man von der Verbindung „Bär" und Fagott nicht ohne weiteres behaupten konnte.
Dies gilt nun auch in übertragbarer Bedeutung von der Berliner Sendung „Der Pilot im Paradies". Die Musik eines Melodramas kann natürlich niemals unabhängig vom Text betrachtet werden, der hier das Schicksal eines am einsamen Strande notgelandeten Fliegers behandelt, welcher nun mit seinem Funkapparat vergeblich Anschluß an die ferne Mitwelt sucht. Seine Lage wird für ihn deshalb noch besonders herausfordernd, als er Funksendungen und Mitteilungen der Außenwelt wahrnehmen kann, bei der er ihm unangenehme Jazzmusik und Ähnliches hört, ja sogar Mitteilungen über sein eigenes Ausbleiben. Die Wirklichkeit wirkt sich sogar noch drastischer aus, als ein ihn suchender Flieger über ihn hinweg- und weiterfliegt. Wir erfahren nun aus seinem Munde, daß die rettende Küste bemerklich nahe ist. Um so psychologisch unverständlicher wird uns aber dann sein untätiges, skeptisches Philosophieren, mit dem er in satyrischen Worten bei theoretischen Betrachtungen über sich und die Welt und vor allem verhältnismäßig recht lange bei der verurteilten Jazzmusik verweilt. Der Text hat dabei einen großen, vielleicht sogar täuschenden Vorteil, daß er dramaturgisch außerordentlich geschickt zusammengestellt ist und so dem Sprecher beim Vortrag ausgezeichnete dynamische Steigerungen bot.
Der Musiker muß nun hierbei sofort merken, daß der begleitenden Musik eine sehr schwere Doppelstellung zukommt: Nämlich da, wo sie aus dem melodramatischen Hintergrund hervorzutreten hat, um mit der Darstellung der Jazzmusik selbst zum Hauptträger des Melodramas zu werden. Ja, dieser Gegensatz von Notlandung und verschmähter, jedoch trotzdem beibehaltener Jazzmusik ist so groß, daß er keineswegs durch den Knopf am Empfangsgerät des Flugzeugs ausgeglichen werden kann, sondern vielmehr kompositionstechnisch aus sich heraus und in sich wieder zurückgeführt werden will. Leider fehlte aber dem Komponisten nicht nur hier, sondern auch im allgemeinen die Beherrschung des musikalischen Materials. Er glaubte die Stimmung ganz hermeneutisch erfassen zu können, indem er der Situation einer Notlandung einfach eine Reihe von Septimenakkorden und eine übermäßige Quartenmelodik einfachster Art beigab, die er im Einerlei wiederholte und ohne zwingenden Grund sowie ohne Abstufungen in die Atempausen des gesprochenen Wortes einwarf. Er vergaß ein wichtigstes Gesetz der melodramatischen Gestaltung, nach dem die Musikbegleitung zu allererst gegenüber dem gesprochenen Wort die Kontrolle über die musikalischen Begleitungsmöglichkeiten ausüben muß. Statt dessen konnte der Flieger sprechen, was er wollte, stets erfolgte als Stimmungsecho ein gleich- oder ähnlichlautendes Musikzitat von Septimenklängen, die sich in dieser stereotypen Grundform höchst hermeneutisch auswirkten. Lediglich die Darstellung der Jazzmusik konnte formal überzeugen. Das Melodramen schloß dann mit einem Es-Dur-Akkord in der Quintlage, dauerte 30 Minuten, und man hatte hierzu Gerhard M a a ß z aus Hamburg als Gastdirigenten geholt.
Der Name Gerhard Maaßz ist gefallen und gibt uns noch Veranlassung, eine andere gegenwartsmusikalische Frage aufzuwerfen, bei der auch Maaßz stilbestimmend mitwirkt. Sie betrifft die Formulierung:

„Musik der HJ".

Wohlgemerkt, soll es uns nicht auf eine stilistisch-kritische Auseinandersetzung mit den Werken aus der Hitler-Jugend ankommen, zumal uns erst dazu das kommende Mai-Programm entsprechende Gelegenheit geben wird. Was hier zur Erörterung steht, ist die Bezeichnung „Musik der HJ.", die sich in gewisser Beziehung mißverständlich auswirken kann, weil es — genau betrachtet — gar keinen Stilbegriff „Musik der HJ." geben kann oder zumindest nicht in dem Sinne, wie er sich in der funkmusikalischen Programmfassung abspielt. Wir sagten nun schon einmal in unserer Chronik vom November 1935, daß sich die Musikerziehung der Jugend in einer historischbedingten Weise zu vollziehen habe: „Erst aus der Beherrschung des Historisch-Bedingten ergibt sich dann das Historisch-Bedingende. Und die Jugend hat sich in dieser Beziehung niemals an noch problematischen Stilfragen, sondern vielmehr ganz instinktiv am ausgeglichenen und abgeschlossenen fertigen Stilergebnis zu orientieren". Das soll nicht ausschließen, daß eine musikalische Jugend komponiert. Wir begrüßen dies sogar und bewerten dies mit größtem Interesse als eine neue gärende Musik aus der Jugend.
Hierzu hatte man uns nun geantwortet, wir müßten den Begriff der Jugend viel weiter fassen und sogar den Begriff und das Wesen der Jugendführung auch auf musikalischem Gebiet mit hineinziehen. Wir werden also hier vor die Aufgabe gestellt, das, was unter „Musik der Jugend" vor-

gestellt wird, als einen für die Jugenderziehung maßgeblichen Kompositionsstil anzusehen; wir hätten uns also hier im besonderen Maße um Werke etwa von Heinrich Spitta und Gerhard Maasz an sich kümmern. Eine solche, zunächst erst einmal rein musikalische Bewertung müßte dann feststellen, daß z. B. Spitta immer noch sehr merkbar zwischen älteren und neueren Klangidealen schwankt und somit sein früheres Verhältnis zu seinem Lehrer Jöde von sich aus noch nicht überzeugend ausgeglichen hat (und selbst da noch nicht, wo er sich bei Vokalwerken an durchaus gegenwartsgeborene Textgestaltung hält); Ähnliches und noch Anderes müssen wir auch Gerhard Maasz gegenüber kritisch betonen, ohne damit mit unserer oftmals geäußerten Auffassung in Widerspruch zu kommen, daß Maasz in bestimmten Beziehungen ein leidenschaftliches und förderndes Interesse gerade an einer modernen Klanggestaltung besitzt.

Wir glauben aber nicht, daß beide Komponisten sich nun selbst diejenige Abgeschlossenheit zuschreiben werden, die erst als solche eine unmittelbar stilbildende Haltung im pädagogischen Sinne ausüben dürfte. Gehören also derartige durchaus erfreuliche, aber keineswegs musikalisch abgeschlossene Musikwerke vor einem maßgeblichen Jugendkreis, der sich nun gerade an diesen Werken bezüglich seiner zeitgenössisch-musikalischen Einstellung orientieren soll? Gehören diese nicht vielmehr in die Erörterung des breiteren Musiklebens? Ja noch mehr:

Der Allgemeine deutsche Musikverein hat beispielsweise Werke abgelehnt, die stilistisch in dem Begriff der „Musik der HJ." vertreten sind. Diese Ablehnung soll für uns nicht etwa ohne weiteres verbindlich sein. Auffällig ist nur, daß der ADMV. so, wie er im erweiterten Vorstand aufgefaßt wird, durch seine Verbindung mit der Reichsmusikkammer auch einen offizielleren Nachdruck beansprucht und daß demnach auch hier musikstilistischen Auffassungen bereits eine autoritäre Bedeutung eingeräumt wird, wo sie noch gar nicht in einer endgültigen Gegenüberstellung erprobt sind und auch nicht dazu gebracht werden, soweit es aus dem hier dargestellten Stilgegensätzen und Stilansprüchen hervorgeht.

Gehören also nicht alle diese Fragen der stilistischen Bewertung erst einmal auf den einheitlichen Platz eines umfassenden zeitgenössischen Forums? Denn dann kann auch ein Komponist unmittelbar aus der Jugend seine Werke anbieten und wird sich um so nachdrücklicher daran beteiligen können, wenn seine musikalische Erziehung durch eine historische Schulung und durch eine grundsätzliche Vorbereitung für das Zeitgenössische gegangen ist. Wir haben jedoch in musikalischer Hinsicht sowohl in jugendlichen wie auch in älteren Reihen viele Musikleiter, die als Antwort auf das zeitgenössische musikalische Gegenwartsproblem ihre Werke nennen, ohne aber diese schon mit einem grundsätzlichen und für die Gegenwart allgemeingültigen Stilbekenntnis verknüpfen zu können. Soweit dies letzte aber trotzdem geschieht, muß es gerade in musikerzieherischer Hinsicht ein einschränkendes „Bedingungsweise" auslösen oder herausfordern.

Funkmusikalischer Programmquerschnitt.

Nachdem die Woche 12 (22./28. März) durch die Reichstagswahl verschiedentliche Programmveränderungen erfahren hatte, nahm das Funkprogramm seinen normalen Fortgang. Als funkmusikalische Besonderheiten seien folgende Sendungen aufgezählt:

Woche 13 vom 29. März bis 4. April:

31.: Zwei zeitgenössische Opernsendungen 1. „Hanneles Himmelfahrt" von Graener (Königsberg) und 2. „Herr Dandalo" von R. Siegel (München), die leider zeitlich zusammenfielen (Pr.). RS. Stuttgart zeigt mit der Übertragung eines Sinfoniekonzertes sein Interesses an der Kundgebung „Schwäbisches Kulturschaffen". 3.: Es ist abermals Stuttgart, das einen Querschnitt vom Internationalen Musikfest aus Baden-Baden bringt.

Woche 14 vom 5. bis 11. April:

5.: Hamburg bringt in seinem 12. Volkskonzert an sich wertvolle, aber viel zu bunt zusammengestellte Werke, was sich auch bei der Wiedergabe bemerkt. 6.: Im R.-Strauß-Zyklus dirigiert der Komponist seine Tondichtung „Till Eulenspiegels lustige Streiche" und führt das Kölner Orchester zu einer ausgezeichneten Leistung. 9.: Breslau sendet das zeitgenössische Oratorium „Das Spiel vom deutschen Bettelmann" (vgl. 1. Abschnitt). — Im übrigen ist das gesamte Musikprogramm auf die Karwoche abgestimmt.

Woche 15 vom 12. bis 18. April:

14.: RS. München bringt unter dem Titel „Zauber der Stimme" ein ausgezeichnetes Unterhaltungskonzert mit ebenso guten Darbietungen unter Leitung von Hans A. Winter. 15.: Leipzig sendet ein Blaskonzert u. a. mit „Sinfonischer Blasmusik", bei der die planvolle Mitwirkung von Saxofongruppen und Streichbässen hervorzuheben ist. (Da sich diese Programmform wiederholt, werden wir in einer der nächsten Nummern darauf zurückkommen.) 16.: Aufführung der „Zauberflöte" durch den Deutschlandsender, bei der sowohl in musikalischer wie in spieltech-

nischer Hinsicht das Sakral-Geheimnisvolle dem Spielerisch-Märchenhaften vorangestellt wird.

Woche 16 vom 19. bis 25. April:

20.: Ursendung der Kantate „Der Flug zum Niederwald" zum Geburtstag des Führers durch den Deutschlandsender. 21.: Unausgeglichenes Melodrama „Der Pilot im Paradies" durch RS. Berlin. 22.: Übernahme des „Europäischen Konzerts" aus Paris durch den Deutschlandsender (Pr.). 23.: Frische Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte" durch RS. Leipzig im Rahmen des Mozart-Zyklus. 24.: Übertragung des Münchener Konzertes des Berufsstandes der Deutschen Komponisten durch RS. München. Dirigent: Paul Graener, Solist: Paul Grümmer. 25.: Hamburg bringt die erste Funkaufführung der Operette „Das Schloß an der Adria" seines Tanzkapellmeisters Rio Gebhardt (Text von J. Weiser). Die Operette wandelt in durchaus ausgetretenen Bahnen, von der Gegenwart unberührt. Dirigent Gerhard Maaß.

PS.: Wir sind hier absichtlich nicht auf einige Formen wertvoller Unterhaltungskonzerte (Deutschlandsender, Frankfurt, Königsberg!) eingegangen, weil uns diese Form in den nächsten Monaten an sich schon stärker beschäftigen wird.

Kurt Herbst.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Berlin: In der Inszenierung des „Ringes" verdeutlicht sich mit am eindrucksvollsten der Geist der Werktreue und einer zielbewußten Belebung der Opernbühne, der am Deutschen Opernhaus wirksam ist. Wilhelm Rode, der einer der getreuesten Sachwalter von Wagners Werk ist, hat gerade für die Aufführungen des Bayreuther Meisters einen Darstellungsstil herauskristallisiert, der durch die Verbindung naturhafter Realistik mit echter Monumentalität und eine sinnvoll durchdachte Wiedergabe auch der Einzelheiten wirksam ist. Die Siegfried-Aufführung war ein ausgezeichnetes Beispiel dieser frischen und unmittelbar wirkenden Opernkunst. Eine starke Betonung der Gegensätze — Siegfrieds nordische Lichtgestalt neben den Unterweltzwergen, die mit ihren haarigen Händen und tierischen Bewegungen eher wie Affenmenschen wirken — und eine sehr glückliche Herausarbeitung der Naturstimmung des urwüchsigen deutschen Waldes sind die hauptsächlichen optischen Eindrücke der Gemeinschaftsarbeit des Spielleiters Wilhelm Rode und des Bühnenbildners Edward Suhr, der in den wohlgelungenen Felsenbauten auch etwas von dem urtümlichen Charakter einer mythenbildenden Frühzeit ahnen läßt.

Auch die handelnden Personen sind im Sinne einer geschärften Dramatik plastisch in ihren Charakteren herausgearbeitet. Sehr gute Bühnenleistungen gaben der Aufführung auch gesanglich und darstellerisch die künstlerische Abrundung. Gotthelf Pistor als Siegfried, heldisch in Stimme, Spiel und Erscheinung, Wilhelm Rode als Wanderer, umhüllt von der Tragik des Wissens um das Ende, Hans Florian, als Mime ein grotesker Kobold mit dämonischen Zügen, Elsa Larcen, eine stimmgewaltige Brünnhilde, Eduard Kandl als ausgezeichnet charakterisierender Alberich, Maria Luise Schilp, Gertrud Langguth und Wilhelm Schirp bewährten sich als erfolgreiche Darsteller Wagnerscher Bühnengestalten. Für den Stil der Aufführung, die in Karl Dammer einen sicheren musikalischen Leiter hatte, war es bezeichnend, daß die gefürchtete Szene des Kampfes mit dem Drachen, der handelnd in ganzer Größer sichtbar war, die Illusion nicht störte, sondern eine Szene von packender Eindringlichkeit wurde.

Die Volksoper sah sich bei den hohen Ansprüchen, die sie selbst von Anfang an an ihren Spielplan gestellt hat, jetzt vor ihrer schwersten Aufgabe, der Aufführung des „Boris Godunoff" von Mussorgsky. In keinem anderen Werk spiegelt sich die russische Volksseele reiner, kein anderer Komponist hat mit einer solchen Inspiration die Kräfte seines Volkstums in Musik gebannt. Der „Dilettant" und „Chaotiker", wie man Mussorgsky nicht ohne Berechtigung genannt hat, zeigt sich hier unlöslich verwurzelt mit dem Boden der Heimat, und russische Volksmusik speist denn auch in erster Linie die Kraftströme dieser Musik, die sich wirksam erweist, obwohl die Handlung selbst weniger ein geschlossenes Drama, als vielmehr eine düstere Szenenfolge von balladesker Wucht ist.

Intendant Orthmann wählte zur Aufführung die Fassung Rimsky-Korssakows, der die Parti-

tur Mussorgskys theatermäßig geglättet hat. Inzwischen hat die Hamburger Aufführung der Urfassung gezeigt, daß damit doch manches Originale, das uns heute unmittelbar anspricht, verlorengegangen ist, so daß der Streit um die Form des Werkes eher noch zugespitzt worden ist. Wenn sich die Volksoper für Rimsky-Korssakow entschied, so entschied sie sich damit für die größere Bühnenwirksamkeit, ein Faktor, den gerade dieses verdienstvolle Kunstinstitut in erster Linie zu berücksichtigen hat. Der Erfolg hat dem Wagnis recht gegeben. Es wurde eine Aufführung, die stärkste Erlebniskraft ausstrahlte und die dieswinterliche Arbeit der Volksoper mit einer ausgezeichneten Leistung krönte. Am Pult gab Erich Orthmann der glühenden Partitur Schwung und Leben, auf der Bühne fesselte ein szenischer Rahmen von ungewöhnlicher Farbenpracht und historischer Treue. Hier hatte Wladimir Nowikow offenbar aus heimatlichem Wissen geschöpft. Dr. Carl Hagemann als Spielleiter gab eine groß gesehene dramatische Gegensätzlichkeit und eine leidenschaftlich aufgewühlte, dabei sehr präzisierte Bewegungsführung. Thedor Scheidl als Boris stand im Mittelpunkt des Geschehens, ein Zar, dessen darstellerische Kraft den riesigen Körperausmaßen entspricht. Rudolf Dreßlmair als Grigorij-Dimitrij, Helmut Neugebauer als Schuiskij, Hildegard Weigel, noch etwas unfertig, Rolf Heide, Franz Notholt, Erich Rauch und Ernst Renzhammer trugen die übrigen Hauptrollen.

Ein dänischer Gast, der Bassist der Kopenhagener Oper Johann Fönß, gab in einer „Zauberflöte"-Aufführung der Staatsoper dem Sarastro stimmliche und darstellerische Eindringlichkeit. Ein schönes Material von sattem Baßklang in der Tiefe eint sich mit einer klug durchdachten Darstellung, bei der die tadellose Beherrschung der deutschen Sprache besonders angenehm auffiel. Die Aufführung zeigte im übrigen, daß die Staatsoper in Torsten Ralf einen überaus wertvollen Tenorzuwachs erhalten hat.

Hermann Killer.

Darmstadt: Fast 170 Jahre nach der Uraufführung des Hillerschen Singspiels (Leipzig 1767) konnte „Lottchen am Hofe", allerdings in stark umgearbeiteter Gestalt, nunmehr wieder den gleichen großen Erfolg erringen wie bei der Uraufführung. Die Gründe für diesen Erfolg liegen — abgesehen von der guten Musik und der wirkungssicheren Handlung — zweifellos zu einem guten Teil in der Art der Neufassung. Anne Anzengruber, der Enkelin des bekannten Dichters, glückte eine gute textliche Neufassung unter Einbeziehung der auch heute noch völlig unveralteten Kernstellen des Originals, dessen Geist völlig gewahrt blieb. Franz Herburger, der auch die Uraufführung leitete, brachte das Kunststück fertig, uns das Werk auch musikalisch näher zu rücken (Organische Gestaltung im Verhältnis zwischen Dialog und Musik, musikalische Untermalung, zeitgemäßen Instrumentation), ohne der Urfassung wesentliche Züge zu nehmen. Eine überlegte Inszenierung (Reinhold Lehmann), entzückend stilechte Bühnenbilder (Elli Büttner) und von der Aufgabe begeisterte Darsteller taten unter Kapellmeister Herburgers umsichtiger Leitung ein Übriges, so daß eine frische, geschlossene Gesamtleistung zustande kam, an der Regina Harre (Lottchen), Hermann Schmid-Berikoven (Hannes) und Hildegard Kleiber (Emiliane) wesentlich beteiligt waren. Herburger hat mit dieser Tat beispielhaft gewirkt. So muß unsere neue Operette aussehen: gute Musik, und ein sauberes, wirkungsvolles Textbuch.

Paul Zoll.

Leipzig: Mit der Wiederaufnahme von Kienzls „Evangelimann" hat die Opernleitung auf eines der wenigen Werke der Wagner-Nachfolge zurückgegriffen, das auf wirklich volkstümlichem Grunde aufgebaut ist und — wenn auch in größeren zeitlichen Abständen — immer noch seinen Platz im Spielplan zu behaupten vermag. Wenn wir auch heute die nicht wegzuleugnende Rührseligkeit des Evangelimann stärker empfinden als die Generation vor vier Jahrzehnten, so fesselt doch immer wieder die (auf einer wahren Begebenheit beruhende), äußerst theaterwirksame Handlung, deren starke Spannung durch die köstlichen Volksszenen noch erhöht wird, ferner die zwar von Wagner und dem Verismus beeinflußte Musik, die aber ob ihrer Wärme und Ehrlichkeit auch heute noch ans Herz greift. Wolfram Humperdinck hatte die Oper mit viel Liebe und Feinsinn in Szene gesetzt, Oscar Braun war ihr ein treuer und verständnisvoller musikalischer Sachwalter. Die Titelrolle sang in der ersten Aufführung gastweise Dr. Horst Wolf aus Dessau, als Johannes war Max Spilker, einst der unsere, wieder zurückgekehrt und bot als Gast eine seiner vorzüglichen Charakterleistungen. In weiteren Aufführungen waren die Partien durch August Seider bzw. Walther Zimmer ausgezeichnet besetzt. Für die Martha haben wir in Ilse Schüler und Ellen Winter zwei gleich vollwertige Vertreterinnen. Da auch für die kleineren Partien in Friedrich Dalberg, Gertrud Wentscher, Georg Frigge tüchtige Kräfte zur Verfügung standen, kam ein schöner Erfolg zustande.

Wilhelm Jung.

Konzert

Berlin: Ein Brahms-Abend in der Philharmonie sah Peter Raabe an der Spitze des Orchesters. Die A-Dur-Serenade, ein Werk, das zu den ersten Versuchen des jungen Brahms auf dem Wege zur Sinfonie gehört und die zweite Sinfonie, Brahms' „Pastorale" waren die sinfonischen Hauptwerke des Abends, reizvoll in ihrer Gegensätzlichkeit: in der Serenade ein Rückblick auf die Bläserliteratur des 18. Jahrhundert, freilich schon ganz in Brahmssche Elegie getaucht, in der Zweiten die abgeklärte Heiterkeit der Meisterjahre. Mit dem starken Einsatz seiner Persönlichkeit spürte Raabe der reichen, hier mannigfaltig gewandelten Ausdruckskraft der Brahmsschen Kunst nach. Einige Ungleichheiten zu Beginn mochten auf mangelnde Probemöglichkeiten zurückzuführen sein. Wilhelm Backhaus spielte das D-Moll-Klavierkonzert in dramatisch gestrafftem Tempo, aus der Tiefe der Seele heraus gestaltend, mit letzter pianistischer Meisterschaft und der Kraft seiner weitgespannten musikalischen Empfindung.

Das zweite Sinfoniekonzert des Deutschen Opernhauses brachte die Urfassung von Bruckners 5. Sinfonie. Das Bruckner-Problem steht gegenwärtig im Mittelpunkt des musikalischen Interesses, seitdem der Wiener Universitätsprofessor und Herausgeber der neuen Bruckner-Gesamtausgabe, Robert Haas, die bisherige, im Falle der 5. Sinfonie von Franz Schalk besorgte Fassung, als eine gewaltsame Veränderung der Partitur, die dem Meister gegen seinen Willen und unter schweren Eingriffen in sein Leben aufgezwungen wurde, hingestellt hat. Eine endgültige Klärung des Problems steht noch aus, da Franz Schalks Witwe jetzt in der Presse erklärte, sämtliche Veränderungen der Urfassung der Fünften seien mit Bruckners ausdrücklicher Zustimmung erfolgt. Wie dem auch sei, die Urfassung, gereinigt von allen Merkmalen der „Wagner-Palette" gehört zu dem Brucknerbild unserer Zeit mit ihrer herberen, ungleich klarer ins Geistige gewandten Klanglichkeit. Arthur Rother dirigierte die monumentale Sinfonie, die Bruckner selbst seine „Phantastische" genannt hat, auswendig mit einer staunenswerten Kraft der Einfühlung und einer werkgetreuen Intensität der Hingabe, die seine Aufführungen auszeichnet. Auch die Leistung des Orchesters war bewundernswert. Edwin Fischer spielte zu Beginn Beethovens C-Moll-Klavierkonzert mit der Kraft seiner musikalischen Ursprünglichkeit.

Karl Elmendorff brachte im Rahmen der von der Berliner Konzertgemeinde veranstalteten Abende ein reichhaltiges Programm, das als Hauptwerke Haydns C-Dur-Sinfonie „mit dem Bärentanz" und Regers „Böcklin-Suite" enthielt. In Elmendorff lebt ein fast fanatischer musikalischer Gestaltungswille, der mit gleicher Intensität auf Klang und Rhythmus, große Linie und dynamische Ausfeilung bedacht ist und sich auch äußerlich in einer betonten, aber immer überzeugenden Gestik entlädt. Josef von Manowarda, unser Staatsopernbassist, erwies sich in zwei Haydn-Arien auch als stilvoller Konzertsänger.

Ein schon durch seinen Seltenheitswert bedeutsames Ereignis war das letzte Furtwängler-Konzert, das den großen Dirigenten auch als Solisten zeigte. Der Pianist Furtwängler stand im Mittelpunkt des Abends, ein überaus feinsinniger Mozartspieler, der im A-Dur-Klavierkonzert K.-V. 488 kammermusikalische Wirkungen erzielte und sich als Meister des Pianospiels erwies. Furtwängler dirigiert nicht nur sitzend vom Flügel aus, sondern springt hin und wieder auf, um seine Philharmoniker, die sehr zurückhaltend begleiteten, anzufeuern und die für Mozarts Konzertkunst wesentlichen Dialogwirkungen zwischen Soloinstrument und Orchester herauszuarbeiten. Die Eroica bildete den Beschluß des Abends, der auch dem in diesen Wochen überreichlich beanspruchten Orchester verdiente Anerkennung brachte.

Eine wertvolle Belebung und Bereicherung des Berliner Konzertlebens ist der NS. Kulturgemeinde zu danken, die durch die von ihr veranlaßten Gastkonzerte der großen deutschen Orchester die verschiedenen landschaftlichen Musiktraditionen als schönsten Beweis der Vielfalt und zugleich der inneren Einheitlichkeit der deutschen Musikkultur den Hörern überzeugend vor Augen führt. Dem Leipziger Gewandhausorchester wurde eine besonders herzliche Begrüßung zuteil. Die fast zweihundertjährige Tradition des altberühmten Klangkörpers setzt seit 1933 Hermann Abendroth in würdiger Weise fort, dessen ehrliche, energiegeladene und von machtvollen Impulsen getragene Orchesterführung in Berlin aus manchem Konzert bekannt ist. Diesmal di-

rigierte er ein romantisches Programm, das den Gewandhausmusikern ausgiebig Gelegenheit bot zur Entfaltung eines in allen Instrumenten ausgeglichenen Klanges. Die Freischütz-Ouvertüre und Schumanns D-Moll-Sinfonie waren die Eckpfeiler, den solistischen Teil bestritt Georg Kulenkampff, technisch vollendet, lyrisch in der Auffassung und musikalisch sicher mit weichem, lockerem, etwas kleinem Ton gestaltend. Das Berliner Konzertpublikum kargte nicht mit Beifall.

Unter den Chorveranstaltungen des letzten Monats ist ein Konzert der Berliner Liedertafel bemerkenswert, das zum guten Teil dem Schaffen des nun 70jährigen Rudolf Buck gewidmet war. Buck, der auch im Ausland lange Jahre für deutsche Art und Kunst eingetreten ist, schreibt einen volkstümlich schlichten, aber mit allen Wirkungen des Männerchores vertrauten Satz, der in einigen uraufgeführten Liedern, darunter dem melodieschönen „Im Volkston" überzeugend zur Geltung kam. Die hohe Musikalität des Chores, das gute Stimmaterial und die ausgezeichnete sängerische Disziplin bewährten sich unter der Leitung von Friedrich Jung auch in Volksweisen und Liedern von Reger.

Nach den Regensburger Domspatzen war auch der Aachener Domchor in Berlin zu Gaste. Auch hier spürt man die große Tradition, den jahrhundertealten Kraftstrom des „niederländischen" Raumes, aus dessen Zeit der Hochblüte der Chor eine ausgewählte Werkfolge zu Gehör brachte. Es war zugleich ein musikhistorisch aufschlußreicher Überblick: von Obrecht, Josquin, Willaert und Sweelinck bis zu neuzeitlichen niederländischen Volksliedbearbeitungen und der modernen Kirchenmusik von de Vocht sowie den Liedern eines van Hoof oder Meulemans. Domkapellmeister Th. B. Rehmann hat seine stattliche Sängerschar zu einem prachtvoll einheitlichen Klangkörper herangebildet, der sich bei aller Kunst der Stimmbehandlung doch musikalische Ursprünglichkeit und sängerische Natürlichkeit bewahrt hat. Reine, klare Soprane, ein voller Alt und ausgewogene Männerstimmen sind vorhanden, eine vorzüglich musikalische Durchbildung ermöglicht auch die tonschöne Ausführung der schwierigsten polyphonen Aufgaben.

Im Zeichen deutsch-norwegischer Kulturverbundenheit stand ein Abend des Osloer Männerchores „Drammens Mannskor", der gleichsam einen Gegenbesuch zu der erfolgreichen Norwegenreise 1935 des Männerchores der ehemaligen Schüler des Domchores bildete. Der herzlichen Begrüßung, bei der jeder der beiden Chöre die Nationalhymnen des anderen Landes sang, folgte ein Programm deutscher und norwegischer Liedkunst, die namentlich in den norwegischen Volksliedern Prägungen von starker Ausdruckskraft gefunden hat. Die norwegischen Sänger, die in Kantor Olaf Andersen einen erfahrenen Dirigenten hatten, zeichnen sich durch ein klangfrisches, unverbildetes Singen aus, wenn ihnen auch die Kultur unserer großen Chorvereinigungen noch abgeht.

Die Osterwoche brachte wie in jedem Jahr ein großes Aufgebot an geistlicher Musik. Eine Passionsmusik in der Marienkirche gab dem auf seinem Gebiet verdienstvollen Reichling-Chor unter Leitung von Dr. Walther Reichling Gelegenheit, seine Stilsicherheit und kirchenmusikalische Erfahrung unter Beweis zu stellen. Ein zeitgenössisches und ein altes Werk: Regers Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden" und Leonhard Lechners Chorische Passion nach Johannes kamen zum Vortrag: der künstlerische Schwerpunkt lag bei Lechner, obwohl für die Kantate gute Solisten: Ingrid Lorenzen und Helmut Melchert, zur Verfügung standen.

Die traditionelle Karfreitagsaufführung der Matthäuspassion druch die Singakademie unter Leitung von Prof. Georg Schumann wurde wieder zum tiefgreifenden Erlebnis. Seit 107 Jahren bildete Bachs großes religiöses Seelendrama das Rückgrat der Kunstübung der Singakademie, und auch die jetzige Sängergeneration ist im Bachstil erprobt. Schumann selbst gibt keine besonders betonte Dramatik, sondern läßt in ruhigen Zeitmaßen die innere Dynamik des Werkes sprechen. Amalie Merz-Tunner, Kammersängerin Emmi Leisner, Prof. Georg A. Walter, Rudolf Watzke, Josef Hauschild und Otto Hopf waren die Solisten. Domorganist Prof. Fritz Heitmann an der Orgel und das Philharmonische Orchester mit seinen Instrumentalsolisten taten des ihrige, um die Aufführung in der Alten Garnisonkirche zu überzeugender künstlerischer Geschlossenheit abzurunden.

Gleichfalls schon traditionell geworden ist die Darbietung von Bachs „Kunst der Fuge" in der Marienkirche. Die ständig noch wachsende Hörerschaft beweist, wie dieser selbstlose Dienst am Werk, den Diener und sein collegium musicum treiben, über das Jubiläumsjahr hinaus fruchtbar geworden ist. Neben Diener selbst hatten Reinhold Ploch, Charlotte Hampe, Hans Lewandowski, Ulrich Walk, Ursula Lucas und Karl Wallner Anteil an der stilvollen Interpretation des gewaltigen Werkes.

Die Hochflut der Solistenabende verebbt gegen Ende der Spielzeit allmählich. Bruno Hinze-Reinhold, als Pianist und Lehrer geschätzt,

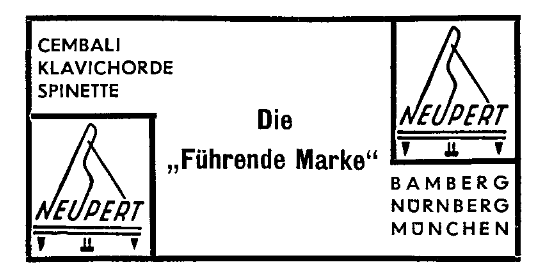
veranstaltete im 50. Todesjahr Liszts eine Feier, die ausschließlich Lisztsche Klaviermusik brachte. Hinze-Reinhold bewältigte ein Riesenprogramm, darunter zwei Teile der „Wanderjahre", mit sicherem Gestaltungsvermögen, im Anschlag jedoch nicht immer kontrastreich genug, um dieser virtuosen Romantik in allem gerecht werden zu können. So sehr wir es begrüßen, wenn das Liszt-Gedenkjahr vieles richtigstellt, was sich an unberechtigter Unterschätzung des Lisztschen Schaffens in das musikalische Urteil unserer Zeit eingeschlichen hatte, so zeigt doch ein ganzer Abend Liszt auch deutlich die Grenzen dieser Programmmusik, in deren Tonmalereien doch auch recht oft ein gefährlich äußerliches Virtuosentum steckt.

Neben Frederic Lamond ist wohl Raoul von Koczalski in diesen Monaten am häufigsten auf dem Berliner Konzertpodium erschienen, um einer stets gleich begeisterten Zuhörerschaft Chopin nahezubringen. In fünf Konzerten hat der geniale Pianist eine praktische Einführung in Chopins Klavierkunst gegeben, die als ein Höhepunkt nachschaffender Gestaltung im Geiste des großen polnischen Meisters gelten kann. Am letzten Abend lauschten besonders viel Hörer seinem Spiel, da er das Programm nach Wünschen des Publikums zusammengestellt hatte.

Unter den jüngeren Pianisten fiel Ingeborg Rakobrandt durch ein beträchtliches Maß von Können auf. Auf der Grundlage einer sauberen Technik weiß sie klanglich feine Unterschiede zu geben und sucht über die Geläufigkeit hinaus erfolgreich bis zum Geistigen vorzudringen. Der Anschlag muß gleichwohl noch beträchtlich weiterentwickelt werden, doch bedeutet diese solide Musikalität, die frei von Virtuosenmanieren ist, eine schöne Verheißung.

Konrad Hansen zählt demgegenüber zu den ausgeprägtesten Persönlichkeiten des Klavierspiels. Hier hat man sogleich das Gefühl künstlerischer Unmittelbarkeit, eines leidenschaftlichen Einsatzes und eines starken pianistischen Gestaltungsvermögens. Dem farbigen und reichen Anschlag wünscht man uns ab und zu eine größere spielerische Auflockerung. Eine Strawinsky-Sonate nahm sich zwischen Schubert und Reger etwas seltsam aus, zeigte aber bald in Hansens meisterhafter Wiedergabe eine verhältnismäßig zahme harmonische Haltung und eine treibende Motorik der Bewegungsführung.

Der blinde Pianist Hans Johow hat schon mehrmals die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt durch sein feingeistiges, klares und ruhiges Spiel das sich diesmal besonders an zwei Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier" bewährte. Emly Tießen, eine Sopranistin mit



kleinen Mitteln, aber sympathisch schlichter Vortragsart, sorgte für vokale Abwechslung.

Lula Myß-Gmeiners Liedkunst beruht heute weniger auf dem Stimmlichen als vielmehr auf einem fein durchdachten und reich abgestuften Vortrag. Erstaunlich, welche Wirkungen die Künstlerin immer noch erzielt, wie sie immer wieder die Stimme auch bei gesanglich schwierigen Stellen in den Dienst des Ausdrucks zu stellen weiß. Selbst bei der „Winterreise", einem Liederzyklus, dessen Gefühlsgehalt einer Frau nie völlig zugänglich sein wird, gelang es der Künstlerin, bis zu den Gebieten großer Kunst vorzustoßen.

Ein Liederabend, der sich wohltuend aus dem Einerlei der üblichen Vortragsfolgen heraushob, war das Verdienst von Magda Lüdtke-Schmidt, einer Sängerin, die ihre ergiebigen Sopranmittel mit frischem Temperament und kluger Stimmbehandlung für neue Lieder der Berliner Komponisten Friedrich Welter und Franz Stuhlmacher einsetzte. Während Stuhlmacher ein lyrisches Talent ist und mit sicherem, auf den Bahnen der Tradition wandelnden Gestaltungsvermögen melodisch ansprechend schreibt, ist der Gefühlsbereich Walters weiter gespannt. Eine starke künstlerische Persönlichkeit mit eigenwilligem, oft etwas sprödem Ausdruck beschreitet in den „Elegien" und den „Episoden von Kindern" musikalisch reizvolle Wege. Melodiebildungen von einer fast dramatischen Gewalt und wiederum von einer innerlichen Zartheit finden ihre Ergänzung in einem prägnanten, harmonisch kühnen Klaviersatz. Diese Lieder verlangen mit ihrer oft jähen Gegensätzlichkeit,den großen Intervallsprüngen und exponierten Tönen eine starke Einfühlung und Gestaltungskraft, die Magda Lüdtke-Schmidt zweifllos besitzt. Komponist und Sängerin, die in Michael Raucheisens Begleitung eine starke Stütze hatte, konnten einen schönen Erfolg buchen.

Hermann Killer.

Edmund Metzeltin brachte an seinem Violinabend Werke von Händel, Bach, Bruch, Francesco Santoliqiudo und Josef Suk zu Gehör. Das Positive dieses jungen Talents beruht vorwiegend auf einer hochentwickelten Technik. In dem G-

Moll-Konzert op. 26 von Bruch gab es kaum eine Schwierigkeit, die Metzeltin nicht spielend überwand. Weniger ausgeprägt dagegen schien seine gefühlsmäßige Auffassung, die einen gewissen Esprit in seinem Spiel vermissen ließ. Metzeltin ging jeglicher kantilenenhaften Gestaltung aus dem Wege, wodurch er seinem Vortrag den Stempel nüchternen, mehr verstandesmäßigen Musizierens aufdrückte. Seine in den Staccati oft ungelenken Armbewegungen trugen ebenfalls nicht zu einer Vertiefung der wiedergegebenen Werke bei. Auch wirkte das allzu häufige Nachstimmen des Instruments zwischen den einzelnen Stücken störend. Am Flügel begleitete die Schwester des Geigers, Elga Metzeltin. Sie haftete zu sehr an den Noten und hatte Mühe, bei Stellen erhöhter Schwierigkeit mit ihrem Bruder Schritt zu halten. Diesem Umstand ist es auch zuzuschreiben, wenn sich das Spiel ihres Bruders nicht immer frei entfalten konnte.

Die russische Sopranistin Maria von Maximovitch, die wir in früheren Veranstaltungen mit Liedern in fließendem Deutsch hörten, sang diesmal ausschließlich original-französische und russische Lieder. War das Konzert der Sängerin für das deutsche Publikum bestimmt oder nur für den engeren Hörerkreis ihrer Landsleute? Um beim Publikum eine Irreführung zu vermeiden, müßten die Lieder auf dem Programmzettel ebenfalls in der Originalsprache aufgeführt sein, in der sie gesungen werden. Die deutsche Bezeichnung könnte in Klammern daneben stehen. Wir hörten die Sängerin schon in besserer Form. Immerhin löste sie durch ihre dramatische Gestaltungskraft, namentlich bei den russischen Liedern, die ihr am besten lagen, unerhörte Winkungen au.s Durch die verständnisvolle, umsichtige Begleitkunst Michael Raucheisens wurde der Abend zu einem Erfolg. Die Pianistin Luise Thielemann leiß sich zwischen den einzelnen Liedgruppen mit Werken von Chopin, Liszt und Gramatté hören, die sie mit elegantem Schwung und geläufiger Technik vortrug.

Der Bariton Edmund Josefiak und der Pianist Gustav Beck haben sich zu einem Lieder- und Klavierabend zusammengetan. Ersterer verfügt über ein kräftiges und doch weiches, wohlklingendes Organ, das er besonders in der Mittel- und Tiefenlage mit klarer Stimmführung meistert. Die Höhenlage klang leicht gepreßt. Mit Liedern von Schubert, Brahms und Chopin zeigte der Sänger seine tiefe, geistige Verbundenheit mit dem Stimmungsgehalt der Lieder. August Ehrhardt war ihm ein gewissenhafter, anpassungsfähiger Begleiter. Gustav Beck stellte sich mit den Kinderszenen von Schumann vor, einer Vortragsreihe, deren klangliche Reize das feine Einfühlungsvermögens des Pianisten in helles Licht rückten.

Ihr erstes Konzert veranstaltete die Chorgruppe Charlottenburg, eine Vereinigung von 9 Einzelchören unter der Gesamtleitung von Helmut Koch. Es gelangten Chöre von zeitgenössischen Tonsetzern (Rein, Grabner, Koch, Knorr, Simon, Trapp, Haas) und älteren (Schumann, Brahms, Schillings, R. Wagner) zur Aufführung. Die solistischen Darbietungen erfuhren eine Programmänderung. Die Begleitung am Flügel hatte Gerhard Puchelt, von der Wucht der Chöre zuweilen in den Schatten gestellt. Wenn es auch Helmut Koch gelang, mit den Massenchören, die unter seiner Stabführung gleich einem gefügigen Werkzeug auf alle Feinheiten reagierten, große Wirkungen zu erzielen, so blieb es doch Rudolf Lamy und seiner „Deutschen Singgemeinschaft" vorbehalten, Klangschattierungen von zartester Schönheit bis zu voller Stimmentfaltung aufzuzeigen.· Die Lehre, die man bereits aus früheren Massenchorveranstaltungen ziehen konnte, hat sich auch hier wiederum bestätigt: daß die künstlerische Weiterentwicklung unseres Chorwesens nicht in den Massen, sondern in der Behandlung des Einzelchores begründet liegt.

In dem jungen Geiger Johann Horvath lernten wir ein Talent mit solider technischer Grundlage kennen. Im feingeschliffenen Vortrag des Konzerts A-Dur (K.-V. 219) von Mozart entwickelte er echtes Stilgefühl. Die Solosonate G-Moll von Bach erstand unter seinen trefflich geübten Fingern mit großem Schwung und warmer Empfindung. Gerhard Puchelt begleitete bei Mozart bisweilen zu weichlich, sonst mit erstaunlicher Einfühlung.

Ein Konzert auf zwei Klavieren gaben die Pianisten Erwin Hansche und Max Nahrath. Das Zusammenspiel der beiden zeugte in der Sonate F-Dur von W. F. Bach von einer lobenswerten Exaktheit und einem persönlichen, harmonischen Empfinden. Die Variationen über ein Thema von Liszt op. 30 von dem süddeutschen Komponisten H. K. Schmidt (Originalfassung), sowie die Sonate F-Moll op. 34 von Brahms wurden von den beiden Partnern, die abwechselnd am ersten Flügel saßen, mit vortrefflicher Technik und feinabgestuftem Klanggefühl zu Gehör geb-racht.

Aus dem Programm des Pianisten Heinz Lamann (Bach, Brahms, Schumann, Chopin) erweckte die Uraufführung von 5 Klavierstücken op. 119 von Julius Weismann „Silberstiftzeichnungen" besonderes Interesse. Es sind kleine, gefällige Stücke, die keine hohen Ansprüche auf

originenlle Neuheiten machen, von Lamann mit liebevoller Sorgfalt aus dem Manuskript vorgetragen. Die Toccata C-Moll von Bach gestaltete der Pianist mit geläufiger Technik. Die Wiedergabe der F-Moll-Sonate op. 5 von Brahms dagegen hätte einer kräftigeren Farbengebung bedurft. Auch ließ sein Spiel mangelnde Eindringung in Phrasierung und Rhythmus erkennen.

Der Konzertabend, an dem die Pianistin Maria Napoletano aus Neapel zusammen mit dem Bariton Edmund Olszewski auftrat, hinterließ keinen guten Eindruck. Die Italienerin spielte Werke von Scarlatti, Bach, Chopin, Debussy u. a. Sie steht einer stilgerechten Gestaltung dieser Stücke verständnislos gegenüber und muß sich vor allem von übermäßigem Pedalgebrauch freimachen. Dadurch kam nicht ein Werk klar zum Ausdruck. Es war ein andauerndes Ineinanderschwimmen der einzelnen Phrasen. Angesichts des Mißerfolges der Pianistin war Edmund Olszewski zu bedauern, der mit weicher, hellklingender Stimme Lieder von Chopin, Liszt u. a. warmempfunden vortrug. Lediglich der Übergang vom Piano zum forte erfolgte zu unvermittelt und klang forciert. Am Flügel waltete sachgemäß Carl Werdelmann. Hans Bajer.

Eisenach: Der Eisenacher Musikverein beging in einer Morgenveranstaltung die Feier seines 100-jährigen Bestehens. Das Jubiläumskonzert stand unter der Leitung des langjährigen Musikvereinsdirigenten Studienrat Conrad Freyse und brachte außer Bachs Suite Nr. 2 in D-Dur und Beethovens Chorphantasie op. 80 das Klavierkonzert op. 73, Es-Dur von Ludwig van Beethoven mit Alfred Höhn, Frankfurt a. M. als Pianisten mit wundervoller Anschlagstechnik und überlegenem Spiel. — Im Festakt konnte der Leiter des Vereins, Oberstudiendirektor Dr. Andernacht Vertreter der thüringischen Regierung und aller Gliederungen und Verbände der Partei begrüßen. Die Festansprache Andernachts streifte die Geschichte des Vereins und seine Einordnung in das musikalische und kulturpolitische Geschehen der Geschichte der Stadt und darüber hinaus des ganzen Staates, dem der Musik-Verein auch in Zukunft seine ganze Kraft widmen möge.

Günther Köhler.

Leipzig: Im siebzehnten Gewandhauskonzert wurde wieder einmal Max Regers Sinfonietta in A-Dur zur Debatte gestellt. Nach wie vor ist dieser Erstling unter Regers Orchesterwerken eines seiner problematischsten Werke. Weder die unleugbaren Schönheiten des Werkes, die sich namentlich im langsamen Satze vorfinden, noch eine so liebevolle Ausführung, wie sie Hermann Abendroth mit dem Gewandhausorchester bot, vermögen über die organischen Schwächen der Komposition hinwegzutäuschen. Die Überladenheit des Satzes, das Übermaß der eine klare Thematik fast erstickenden kontrapunktischen Verflechtungen, die viel zu dicke Instrumentierung des fast andauernd voll beschäftigten Orchesters können zwar Hochachtung von der Kunst Regers, dem Werk selbst aber kaum ständiges Bürgerrecht im Konzertsaale erringen. An demselben Abend erspielte sich Wilhelm Backhaus mit dem in klassischer Reinheit vorgetragenen Es-Dur-Klavierkonzert von Beethoven einen außerordentlichen Erfolg. Beethovens „Neunte", die Hermann Abendroth in tiefer Geistigkeit und hinreißender Größe gestaltete, beschloß die Gewandhausspielzeit. Die vollendeten Leistungen des Orchesters und des Gewandhauschores wurden durch das vorzügliche Solo-Quartett (Ria Ginster, Henriette Lehne, Josef Witt, Rudolf Watzke) ergänzt.

Bachs „Kunst der Fuge" in einem Sinfoniekonzert zu bieten bedeutet kein geringes Wagnis; doch gelang es Hans Weisbach im sechsten (letzten) Sinfoniekonzert der NS. Kulturgemeinde im Gewandhaus auch eine wenig vorbereitete Hörerschaft mit diesem kontrapunktischen Wunderwerk in Bann zu schlagen dank seiner überlegenen Leitung und der glänzenden Leistung des Leipziger Sinfonieorchesters. — In zwei Orchesterkonzerten des Landeskonservatoriums erbrachte das Institutsorchester unter Leitung von Walther Davisson mit Brahms' A-Dur-Serenade und E-Moll-Sinfonie sowie dem „Don Juan" von Richard Strauß einen neuen Beweiß seiner hohen Leistungsfähigkeit. Im ersten dieser Konzerte führte Johann Nepomuk David mit den Fest- und Gedenksprüchen von Brahms den Konservatoriumschor zu großem Erfolg, im zweiten Konzert lernte man ein klangfreudiges Jugendwerk von Karl Hoyer (Introduktion und Chaconne für Orgel und Orchester), ferner in einer Uraufführung (Suite für Flöte, Streichorchester und Cembalo) in Hermann Wagner einen sehr formbegabten jungen Musiker kennen. — Ein volkstümliches Konzert des Leipziger Konzertorchesters brachte als Neuheit mit schönem Erfolg eine „Heitere Musik für Orchester" von seinem Dirigenten Sigfrid

Walther Müller, ein problemloses, meisterlich gekonntes, unterhaltsames und anregendes Werk. Mit der inhaltlich allerdings belanglosen Fantasie G-Dur für Klavier und Orchester von Tschaikowsky wies sich Jörg Retzmann als ein vollwertiger, temperamentvoller Pianist aus.

Der Leipziger Lehrer-Gesangverein, eine der festesten Stützen des Leipziger Chorlebens, feierte sein 60jähriges Bestehen mit einem den Romantikern (Volkmann, Brahms, Hermann Goetz, Bruckner, Schoeck) gewidmeten Festkonzert, das unter Leitung von Günther Ramin dem ausgezeichneten Chor und der mitwirkenden Altistin Meta Jung-Steinbrück reichen Erfolg brachte. Auch der Regensburger Domchor war wieder einmal in Leipzig zu Gaste und zeigte namentlich auf dem Gebiete der musica sacra seine hohe Chorkultur in schönstem Lichte. An Kirchenkonzerten war wie alljährlich in der Matthäikirche (Leitung: Max Fest) die Matthäus-Passion von Heinrich Schütz zu hören, während in der Universitätskirche Kantor Rabenschlag die älteste deutsche Passion, die Johannes-Passion von Leonhard Lechner, stiltreu zu Gehör brachte. Bedeutsame neue Chormusik vermittelte Prof. Karl Straube in der Motette der Thomaner. Die a cappella-Chorwerke von Johann Nepomuk David „Nun bitten wir den heil'gen Geist", „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", „Herr, nun selbst den Wagen halt" zeigen einen Komponisten, der, an alten Meistern geschult, mit erstaunlich kühner Kontrapunktik eine durchaus selbständige Persönlichkeit einzusetzen hat.

Von den zahlreichen Kammermusikabenden ist ein Besuch des Dresdner Streichquartetts zu erwähnen, das in Werken von Dittersdorf, Schubert und Schumann seinen ausgezeichneten Ruf erneut rechtfertigte. Das Schachtebeck-Quartett erinnerte mit dem C-Moll-Quartett von Felix Draeseke an diesen von hohen Idealen erfüllten, echt deutschen Meister. Starke Beachtung fand in einer Gewandhaus-Kammermusik die Uraufführung eines Streichtrios in G-Dur von Johann Nepomuk David. Das knappgefaßte, doch nicht leicht eingängliche Werk bietet bei vielfach komplizierter Rhythmik eine ungeheure kontrapunktische Kunst auf. Doch hat Davids kunstvolle Arbeit nichts Gezwungenes, sondern erscheint immer als der natürliche Ausdruck eines strengen musikalischen Denkers, der aber stets etwas wirklich Eigenes zu sagen hat. Die letzten von der NS. Kulturgemeinde im Gohliser Schlößchen veranstalteten Kammermusik-Morgenfeiern machten mit guter Bläsermusik von Fritz Schulze und Helmut Bräutigam, sowie feinsinnigen Liedern von Helmut Meyer von Bremen bekannt, ferner kam der Leipziger Komponist Johannes Weyrauch zu Worte, dessen Musik ehrlich empfunden und gut gearbeitet, aber doch allzusehr an den Meistern des Barock orientiert ist.

Von Liederabenden boten Maria Müller im Gewandhause und Heinrich Schlusnus wahre Feierstunden edelster und reifster Gesangskunst, während Erna Sack, die ihre Haupttrümpfe nur im Bereich der dreigestrichenen Oktave ausspielt, sowie Adelheid Armhold nicht in allem den in sie gesetzten Erwartungen entsprachen. Ein Liszt-Abend, den Sigfrid Grundeis zum Besten des WHW. veranstaltete, gab dem Pianisten Gelegenheit, sich als Lisztspieler ersten Ranges auszuweisen; insbesondere war die Wiedergabe der 12 transzendenten Etüden ein pianistisch-virtuoses und geistiges Meisterstück des Künstlers. Zu erwähnen ist noch ein Orgelabend von Karl Hoyer in der Nikolaikirche, der einen kleinen Ausschnitt aus dem vielfältigen kirchlich-musikalischen Schaffen Hermann Grabners vermittelte.

Wilhelm Jung.

* Zeitgeschichte *

Neue Opern

Die Duisburger Oper hat das neue Werk von Erich Selbach dem Komponisten der „Stadt", die Oper „Galiläi" für die Spielzeit 1936—37 zur alleinigen Uraufführung erworben.

Hermann Reutters Oper „Doktor Johannes Faust", die am 23. Mai am Opernhaus in Frankfurt a. M. zur Uraufführung gelangt und als Festvorstellung bei dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar am 16. Juni geboten wird, wurde von den Städtischen Bühnen in Essen für die westdeutsche Erstaufführung und von der Staatsoper in München zur süddeutschen Erstaufführung erworben.

„La principessa Liana", eine Operette von Tito Schipa, dem italienischen Tenor, wird im Mai am Teatro Lirico in Mailand zur Uraufführung kommen. Tito Schipa wird selbst sein Werk dirigieren und in Szene setzen und auch im zweiten Akt als Sänger auftreten.

Das Theater der sudetendeutschen Industriestadt Reichenberg brachte die Oper „Dalibor"

von Friedrich Smetana zur deutschsprachigen Uraufführung. Ihre erste tschechische Aufführung erlebte die Oper, deren Textbuch Josef Wenzig ursprünglich in deutscher Sprache abgefaßt hatte, anläßlich der Grundsteinlegung des Prager Tschechischen Nationaltheaters im Jahre 1868.

Ottmar Gerster arbeitet z. Z. an einer neuen Oper „Enoch Arden", deren Uraufführung sich die Staatsoper in Hambrug gesichert hat.

Opernspielplan

Die Oper „Die Zaubergeige" von Werner Egk wurde nach der Erstaufführung an der Staatsoper in Berlin nun auch von der Staatsoper in Hamburg, den Stadttheatern in Augsburg, Halle, Nürnberg, Freiburg und Beuthen angenommen.

Neue Werke für den Konzertsaal

Hans Chemin-Petit hat eine Motette für 5 stimmigen Frauen- oder Kinderchor nach Worten von Schaukal komponiert.

Kurt von Wolfurt beendete soeben eine Serenade für Orchester, die auf dem zeitgenössischen Musikfest in Dresden (21./22. Mai) unter Leitung von Paul van Kempen ihre Uraufführung erleben wird. Unmittelbar darauf wird die Serenade im Kurzwellensender unter Leitung des Komponisten zur Aufführung gelangen.

Fritz Büchtgers Drei kleine Motetten für gem. Chor gelangen beim Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins in Weimar zur Uraufführung. Weitere Aufführungen finden statt in: Berlin, Eisenach, Kassel, sowie Deutschlandsender und Reichssender Hamburg.

Karl Bleyles Chorwerk „Lernt lachen", auf einen Nietzsche-Text, für gemischten Chor und Orchester kommt in Ebingen zur Aufführung.

Die Choral-Kantate „Nun bitten wir den Heiligen Geist" von Wilhelm Forck wird von Helmut Banning in der Gustav-Adolf-Kirche zu Charlottenbrug am 14. Juni zur Aufführung gebracht werden.

Hans Langs Liebeslieder-Zyklus für gemischten Chor wird bei der Reichstagung des Reichsverbandes der gemischten Chöre in Augsburg zur Aufführung gebracht werden.

Tageschronik

Die diesjährige Tagung der „Reichsfachschaft Komponisten" wird am 8. Mai mit einem Kameradschaftsabend auf Schloß Burg (Wupper) eröffnet. Im Rahmen der am 9. Mai

stattfindenden Arbeitstagung wird Prof. Dr. Paul Graener das Wort ergreifen zu einem Vortrag über die Aufgaben des Berufsstandes; Erhard Krieger spricht über Sinn und Aufgabe der Burgmusiken. Am Sonntag, dem 10. Mai, findet im Burghof eine öffentliche Kundgebung statt. Die Festansprache von Reichskulturwalter Hans Hinkel wird durch Chöre von Hermann Simon umrahmt. Den Abschluß der Tagung bildet ein Chor und Orchesterkonzert für Tagungsteilnehmer und Musikfreunde in der Stadthalle Solingen.

In Dresden finden wie im vorigen Jahre 2 Abende „Zeitgenössische Musik" unter Leitung von Paul van Kempen am 21. und 22. Mai statt. Werke folgender Komponisten gelangen zur Uraufführung Helmut Degen, Edmund von Borck, S. W. Müller, Hans Brehme, Paul Thilmann, Karl Schäfer, Hans Richter-Haaser, Kurt v. Wolfurt, Erich Sehlbach, Fred Lohse, Francaix, Jador, Sparre Olsen und Walton.

Das diesjährige Göttinger Händelfest fnidet in der Zeit vom 2. bis 27. Juni statt. Die Leitung des Festes haben Dr. Hans Niedekken-Gebhardt und Firtz Lehmann übernommen. Die Opernaufführung des Festes gilt der Händeloper „Parthenope", deren umfangreiche Originalfassung an zwei Abenden gespielt wird. Von größeren Werken des Meisters kommt weiterhin das szenische Oratorium „Acis und Galathea" zur Festaufführung.

Mit der Tonkünstlerversammlung in Weimar, die im Juni statfindet, wird eine musikgeschichtliche Ausstellung verbunden sein, mit deren Vorbereitung und Aufstellung Friedrich Deiß vom Deutschen Nationaltheater Weimar vom Präsidenten der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe, beauftragt wurde.

Aus den Mitteilungen des Berufsstandes der deutschen Komponisten geht hervor, daß für die Konzerte der diesjährigen Tonkünstlerversammlung in Weimar zur Prüfung insgesamt 588 Werke eingesandt waren. Davon schieden bei der Vorschau 383 aus, so daß 205 Kompositionen zum Zirkulieren kamen. Darunter waren 5 Opern, 53 Orchesterwerke, 31 Kammermusikwerke, 61 Chorwerke.

In der Zeit vom 11. bis 14. Juni findet in Tübingen ein 4tägiges Mozartfest statt. Veranstalter sind die Stadt und Universität Tübingen. Ausführende das Akademische Orchester und der Chor des Akademischen Musikvereins. An Solisten sind gewonnen Erika Rokyta-Wien (Sopran), Henny Schmitt-Frankfurt a. M. (Sopran), Willy Lorschneider-Frankfurt (Tenor), Hermann Achenbach-Tübingen (Baß), Jenny Deuber-Kitzig-Basel (Violine), Prof. Walter Rehberg, Stuttgart (Klavier), der Stuttgarter Kantatenchor (Leitung: A. Langenbeck), das Württembergische Staatstheater (Operngastspiel; Leitung: GMD. Prof. Karl Leonhardt) u. a. Die Gesamtleitung hat Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Ernst Fritz Schmidt. Es finden statt ein Orchesterkonzert, eine Oper, eine Serenade im Hof des Schlosses Hohentübingen, eine kammermusikalische Morgenfeier und ein Chorkonzert, sämtlich mit selten gehörten Werken.

Die Stadt Celle hat beschlossen, in Gemeinschaft mit dem Ortsverband der NS. Kulturgemeinde Celle, wie im Vorjahre so auch in diesem Frühjahr wieder Festspiele im Schloßtheater zu veranstalten. Sie hat das Braunschweigische Landestheater für den 6., 15. und 17. Mai zur Aufführung von Goethes „Die Laune des Verliebten" und Molières „Der eingebildete Kranke" verpflichtet. Die Aufführungen stehen unter der Leitung des Braunschweigischen Intendanten Dr. Schum. Im Anschluß daran werden die Städtischen Bühnen Hannover am 23. und 29. Mai sowie an zwei weiteren Tagen im Juni Mozarts komische Oper „Cosi fan tutte" zur Aufführung bringen. Hier liegt die Leitung in den Händen von Prof. Krasselt. Die Organisation der Festspiele liegt wie im Vorjahre bei der Bach-Händel-Feier in den Händen der NS. Kulturgemeinde Celle.

Die Metropolitan Oper in Neuyork hat jetzt seit 6 Jahren zum erstenmal Beethovens „Fidelio" in völlig neuer Inszenierung in den Spielplan aufgenommen. Die musikalische Leitung und auch die Inszenierung lag in den Händen des Dirigenten Arthur Bodansky. Der Dirigent hat bei dieser Neueinstudierung ein höchst fragwürdiges Experiment unternommen, indem er den zwischen den Arien, Ensemblesätzen und Chören liegenden gesprochenen Text in musikalische Rezitative verwandelt hat. Dazu hat er Beethovensche Themen aus anderen Werken verwandt. Die Neuyorker Musikkritik hat dieses Experiment entschieden abgelehnt.

Der Präsident der „Confederation Internationale des Societes d'Auteurs et Compositeurs", Tino Alfieri-Rom, z. Z. stellvertr. ital. Propagandaminister, hat im Hinblick auf seine starke Inanspruchnahme mit anderen Aufgaben gebeten, den für Mitte Mai 1936 vorgesehenen Berliner Kongreß auf Ende September 1936 zu verschieben. Der Berliner Arbeitsausschuß für den Kongreß, dem Vertreter des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten und der Stagma angehören, hat beschlossen, diesem Wunsch zu entsprechen.

In Barcelona fand unter dem Vorsitz des katalanischen Präsidenten Companys die Eröffnung des dritten Internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses statt in Anwesenheiten des Kultusministers der Generalidad, des Rektors der Universität, des Komponisten Pablo Casals sowie der Abordnungen zahlreicher Länder. Der Kongreß, an dem auch zahlreiche Vertreter der deutschen Musikwissenschaft teilnahmen, wurde durch eine Reihe großer Konzerte umrahmt.

In Budapest wurde nach dem Muster der italienischen Dopolavoro-Bewegung ein Kammeropernensemble gegründet, das, wie die deutschen Wanderbühnen, die Provinz mit guten künstlerischen Opernaufführungen versehen soll. Das Unternehmen wird vom Kultusministerium gefördert. Es umfaßt hauptsächlich Anfänger und Musikhochschüler, die auf diese Weise für ihre späteren darstellerischen Aufgaben auf größeren Bühnen vorbereitet werden. Klassische Kammeropern, einige abendfüllende Werke sowie Kurzopern und Konzertstücke bilden das Repertoire.

Paul Graeners „Flöte von Sanssouci" wurde erstmalig in Neapel unter Leitung von Maestro Adriano Lualdi aufgeführt.

Von einigen Komponisten, die sich um den Musikpreis der Stadt Düsseldorf bewerben, wurde der Antrag gestellt, den Einsendetermin der bisher der 30. April 1936 war, zu verlängern. Der Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf hat sich entschlossen, diesen Wünschen zu entsperchen und als endgültigen Schlußtermin der Einsendung den 30. Juni 1936 festgesetzt. Gleichzeitig wird nochmals darauf aufmerksam gemacht, daß nur Werke der Jury vorgelegt werden, die den Richtlinien für die Verteilung des Musikpreises entsprechen. Es werden also nur abendfüllende Chorwerke für Soli, Chor und Orchester einer Prüfung unterzogen und zwar Werke, die bisher noch nicht aufgeführt worden sind. Auskunft und die näheren Bedingungen über die Verteilung sind durch das Amt für kulturelle Angelegenheiten, Düsseldorf, Rathaus, unentgeltlich zu erhalten.

In der Woche vom 22. bis 27. März unternahm die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar ihre zweite Musikfahrt in Thüringer Städte und Dörfer. Auch der diesjährigen Fahrt, die auch unter den Gedanken der Wahl-Propaganda gestellt wurde, war ein voller Erfolg beschieden. Allenthalben gab es vollbesetzte Konzertsäle und Kirchen, große Begeisterung in den besuchten Städten und Dörfern. Während der fünftägigen Fahrt wurden 3 Chor-Orchesterkonzerte in Sälen, 5 Kirchenkonzerte, 4 Werkkonzerte und über 20 Konzerte im Freien veranstaltet. Die Reise berührte die Orte Arnstadt, wo das Orchester zu einer einheimischen Aufführung den Orchesterpart der Haydnschen Jahreszeiten bestritt; Zella-Mehlis, wo mit dem Gemischten Chor Alt-Liedertafel ein gemeinsames Konzert veranstaltet wurde; Meiningen, wo vormittags ein Jugendkonzert im Landestheater, abends ein Sinfonie-Konzert stattfand; Hildburghausen nud Römhild, wo in der altehrwürdigen Stiftskirche Bachkantaten musiziert wurden. Über Sonneberg, Saalfeld wurde die Heimfahrt angetreten.

Der vom Badischen Kultusministerium mit der Amtsbezeichnung „Staatskonzertmeister" ausgezeichnete Karlsruher Geiger Ottomar Voigt hatte mit dem selten gespielten 9. Violinkonzert von Louis Spohr unter Leitung von GMD. Prof. Sieben-Dortmund einen starken Erfolg.

Ludwig Hoelscher wurde für den kommenden Konzertwinter mit dem Haydn-Konzert für die Abonnements-Konzerte der Dresdner Staatskapelle, unter Leitung von GMD. Dr. Karl Böhm, verpflichtet.

Josef Maria Hauschild, der unter Prof. Lubrich in Kattowitz als Solist eines Kirchenkonzerts mitwirkte, in einer zweimaligen Aufführung des „Messias" in Lodz.

Staatskonzertmeister Georg Kniestädt nahm als Gast der Deutschen Arbeitsfront an der „Kraft-durch-Freude-Fahrt" nach Lissabon und Madeira teil. Mit Erfolg spielte der bekante Geiger vor der dortigen deutschen Kolonie, den Fahrtteilnehmern und Vertretern der portugiesischen Regierung.

Paul Heinrich Gehly, der Leiter der Abteilung Kunst am Reichssender Köln, leitete im März 1936 den ersten Vierwochenkurs des neu gegründeten Rundfnukinstituts der Kölner Musikhochschule und wird auch im Sommersemester eine Reihe von Vorlesungen und Übungen des Instituts übernehmen.

Unter Leitung von Siegmund von Hausegger fand in München die Uraufführung von Karl

Marx Violinkonzert C-Dur op. 24 statt. Solist Professor Wilhelm Stroß.

Hans Chemin-Petits Kantate „Von der Eitelkeit der Welt" (Gryphius) für Bariton und kleines Orchester wurde in Magdeburg unter der Leitung von Kirchenmsiukdirektor Bernhard Henking erstaufgeführt.

Die „Festmusik" op. 6, von Albert Jung (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig) erlebte ihre letzten Aufführungen in Düsseldorf (Balzer), Woldenburg (Kaden) und Saarbrücken. Weitere Aufführungen stehen in Halle, Liegnitz, Lübeck, M.-Gladbach und Remscheid bevor.

Im Konzertwinter 1935/36 hatte Hans Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele" wiederum eine stattliche Anzahl von Aufführungen zu verzeichnen, u. a. in Graz, Hagen, Hannover, Karlsruhe, Kassel, München, Onsabrück zu verzeichnen.

Wolfgang Fortner dirigierte in letzter Zeit in mehreren Städten sowie in den Sendern Königsberg und Berlin Orchesterwerke junger deutscher Komponisten; neben seiner eigenen Suite für Streichorchester und dem Bratschenkonzert auch Werke von Gerhard Frommel, Wilhelm Maler und Höller.

Das Fehse-Quartett, welches unlängst für das Brüsseler Streichquartett in Aachen einsprang, hatte daselbst einen außerordentlichen Erfolg zu verzeichnen, der umso bemerkenswerter ist, als die Vereinigung erst am Konzerttage selbst — eine Stunde vor Abgang des letzten Flugzeuges — in Berlin benachrichtigt werden konnte.

Margarete Olden gab auf der Rückreise von Südamerika an Bord einen Liederabend, dessen Ertrag sie dem Unterstützungsfond des Führers überwies.

Das Peter-Quartett wurde für die Tagung der Reichsfachschaft deutscher Komponisten, auf Schloß Burg mit der Aufführung von Werken von: Gustav Geierhaas, Philipp Jarnach, Ludwig Lürman und Gerhard von Westermann, betraut.

Die Altistin Johann Egli wurde für das Internationale Regerfest in Freiburg i. Br. für 3 Konzerte verpflichtet.

Gelegentlich der diesjährigen Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, am 23. April in

Weimar, sang Dr. Heinrich Möller vor den Festteilnehmern ein ausgewähltes Programm von Liedern aus Shakespeares Werken und aus seiner Zeit in englischer Sprache.

Rundfunk

Johannes Lorenz brachte im Reichssender Hamburg eine „Kleine Suite" von Alex Grimpe mit dem Komponisten am Flügel zur Erstaufführung.

Hanns Schindler-Würzburg brachte am Reichssender München-Nürnberg seinen Liederzyklus für eine Singstimme mit Klavier op. 45 nach Texten fränkischer Dichter zur Ursendung.

Fritz Reuter schrieb eine Spielmusik, die im Reichssender Breslau zur Uraufführung kommt. Sein Oratorium „Das Spiel vom deutschen Bettelmann" wurde im Reichssender Breslau wiederholt.

Tanz und Gymnastik

Balletmeister Jan Trojanowsky-Berlin inszenierte in der Kgl. Oper zu Budapest das Ballett „Sylvia" von Delibes. Der sehr beifällig aufgenommenen Aufführung wohnte der Reichsverweser bei.

Hanns Hasting, der musikalische Leiter der Mary-Wigman-Tanzgruppe, vollendete die musikalische Komposition für ein Tanzspiel von Jutta Lucchesi „Das ewige Jahr". Die Musik, welche alte deutsche Volkslieder verwendet, ist für ein Kammerorchester, Chor und Klavier geschrieben.

Anläßlich der 11. Olympiade 1936 finden die Kurse der Jutta-Klamt-Schule in Berlin-Grunewald statt. Gesamtleitung: Jutta Klamt. Die Lehrgänge gliedern sich in solche der Einführung und in solche der Fortbildung. Die Einführungslehrgänge sind bestimmt für Laien (Sonderabteilung) Erzieher, Turn- und Sportlehrer. Die Fortbildungsarbeit erstreckt sich auf die Arbeitsgebiete der deutschen Gymnastik, auf tänzerische Bewegungs- und Ausdruckslehre, rhythmisch-musikalische Bildung, Tanzimprovisation, Kompositionslehre, Bewegungsschrift, Atemlehre, sowie auf Führungskunde, Erb- und Rassenlehre, sowie auf Geschichte der Gymnastik und des Tanzes. Die Fortbildungslehrgänge sind für Gymnastiklehrerinnen und Gymnastiklehrer zugelassen.

Personalien

GMD. Karl Elmendorff vom Deutschen Theater Wiesbaden wurde von der nächsten Spielzeit ab dem Mannheimer Nationaltheater als Generalmusikdirektor und Leiter der Akademiekonzerte verpflichtet.

Walter B. Tuebben vom Staatstheater Magdeburg wurde als Erster Kapellmeister für Oper und Operette sowie zur Leitung der Sinfonie mit Beginn der neuen Spielzeit an das Landestheater Coburg verpflichtet.

Als 1. Kapellmeister des Stadttheater Münster wurde Fritz Volkmann von der Volksoper Berlin verpflichtet.

Zum Dirigenten des Musikvereins der Stadt Bielefeld wurde Dr. Hans Hoffmann-Hamburg gewählt. Er wird in Bielefeld jährlich drei große Chorkonzerte dirigieren.

Prof. Carl Wendling, Direktor der Württ. Hochschule für Musik kann mit seinen Kollegen Hermann Hubl, Prof. Ludwig Natterer und Prof. Alfred Saal am 8. Mai 1936 das 25jährige Bestehen seiner Quartett-Vereinigung feiern.

Rudolf Feichtmayr, von den Städt. Bühnen Düsseldorf wurde von Intendant Scheel für die Spielzeiten 1936/38 als Erster Bassist an die Duisburger Oper verpfichtet.

Anmerkung der Schriftleitung.

Der Tanzteil dieses Heftes wurde von Rudolf Sonner verantwortlich bearbeitet und zusammengestellt. Infolge der Fülle des vorliegenden Materials mußten einige aktuelle Aufsätze, darunter der Bericht über das Internationale zeitgenössische Musikfest in Baden-Baden, für das Juni-Heft zurückgestellt werden.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22-23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

München — Stadt der deutschen Kunst

Von Ludwig Schrott-München

Vom 14. bis 18. Juni findet in München die Reichstagung der NSKG statt.

Für jemand, der heute in die nicht mehr ungewöhnliche Lage kommt, etwas über München und seine Kunst schreiben zu müssen, gibt es einen Wegweiser von höchster Zuverlässigkeit: Im Grundbuch des Nationalsozialismus, in des Führers „Mein Kampf", lesen wir im ersten Band am Anfang des 4. Kapitels, wo von der Liebe Adolf Hitlers zu der deutschen Stadt München die Rede ist, das Bekenntnis: „Am meisten... zog mich die wunderbare Vermählung von urwüchsiger Kraft und feiner künstlerischer Stimmung, diese einzige Linie vom Hofbräuhaus, Odeon, Oktoberfest zur Pinakothek usw. an." Dieses, das Phänomen München kurz und klug deutende Wort bezeichnet zugleich die einzige Möglichkeit, die es für eine lebensnahe und gerechte Betrachtung der Münchner Kunst gibt, und so wollen auch wir uns jetzt von ihm bei einem kleinen Rundgang durch die Hauptstadt der Bewegung und der deutschen Kunst leiten lassen.

Schon Münchens Wahrzeichen, die Frauenkirche mit ihren heiter bekappten Türmen, kann als Symbol für die vom Führer erwähnte „Vermählung von urwüchsiger Kraft und feiner künstlerischer Stimmung" gelten. Wie wächst der mächtige, schmucklose Backsteinbau, den Jörg Ganghofer im 15. Jahrhundert in das Kleinstadtidyll München hineinsetzte, breit und herb aus der Heimaterde heraus! Die gleiche Verwurzlung der Kunst im oberbayerischen Volkstum findet sich bei fast allen älteren Bauwerken Münchens. Wir gehen vom Dom zur Neuhauser Straße hinaus — da ragt in das laute Großstadtgetriebe mächtig und ernst die Akademie und die Michaelskirche hinein. Mag man da von dem ersten und bedeutendsten Renaissancebau Süddeutschlands reden, mag er von dem italienisch geschulten Niederländer Sustris stammen, charakterisiert wird er doch durch eine echt bayerische Mischung von Behäbigkeit und strenger Gläubigkeit. Mehr von der sinnenfreudigen Seite zeigt sich die Münchner Baukunst, wenn man sich durch trauliches Altstadtgassengewirr zu dem Rokokowunder des Asam-Hauses und der Asam-Kirche an der Sendlingerstraße und weiter zum Viktualienmarkt durchgefunden hat. Über den grünen Verkaufsbuden und dem — für Volkstumsforscher höchst lehrreichen — Marktgetriebe grüßt da Münchens älteste Kirche, an der seit dem 12. alle Jahrhunderte herumgebaut haben: die Peterskirche auf dem „Petersbergl". Ihr gegenüber zeigt der schlanke Rokokoturm der Heiliggeistkirche in den blauen Himmel hinein, aus dem sich gerade dieses farbenfrohe, goldfunkelnde Gotteshaus etwas von seinem Glanz geborgt haben muß. Zwischen den beiden Kirchen wirkt das alte gotische Rathaus — ursprünglich auch ein Ganghoferbau — wieder so erdgebunden und massiv, wie man es für Bayerns Hauptstadt nur wünschen kann.

Damit wären wir auf dem Marienplatz angelangt, den das irgendwie unruhig wirkende neue Rathaus beherrscht, auf dem aber auch so eine von Adolf Hitler angedeu-

tete „einzige Linie“ von den feinen Konturen der Mariensäule und des Fischbrunnens zum uralten „Donisl“, einer „realen Bierwirtschaft“, läuft. Dem Musikfreund zuliebe sei diesmal nicht eingekehrt, sondern hinübergewandert an die Burgstraße, wo hart am „Alten Hof“, der malerischen, 1253 begonnenen bayerischen Herzogsresidenz, an einem hohen Haus zu lesen steht, daß hier Mozart seinen „Idomeneo“ vollendet habe. Noch ein paar Gassen weiter und wir stehen vor dem Hofbräuhaus „am Platzl“, wo wir heute aber einmal nicht des Bieres wegen, sondern um der Feststellung willen hergekommen sind, daß hier Orlando di Lasso wohnte. Dieser größte Komponist des 16. Jahrhunderts hat bekanntlich 38 Jahre lang in München als Hofkapellmeister gewirkt. Vom Platzl geht's zur Maximilianstraße — die Luft des königlichen München umfängt uns. Die Straße hat gegen Osten auf grüner Isarhöhe den prächtigen Abschluß des Maximilianeums, das König Max II. als Studienfreistätte für die begabtesten Söhne des Landes stiftete. Wie hier die weiten Isaranlagen, so gibt zu den Bauwerken an der Prinzregentenstraße der Englische Garten die Begleitharmonie der Natur. Besonders gilt das vom „Haus der deutschen Kunst“, das mit seinen klassisch edlen und doch monumentalen Formen die erste der künstlerischen Taten darstellt, durch welche der Führer die große Münchner Bautradition besonders Ludwigs I. fortsetzt. Freilich hat auch diese Bautradition an fremde Muster angeknüpft, Gärtner hat sich für seine Bauten an der Ludwigstraße, die Staatsbibliothek, die Ludwigskirche, das Blindeninstitut, das Georgianum, das Max-Josephstift, die Universität die Vorlagen aus dem Italien der Frührenaissance geholt, das Siegestor nach dem Konstantinsbogen in Rom gestaltet, die Wirkung und der Zusammenklang in der wahren Prachtstraße sind für jeden natürlich Empfindenden aber doch überwältigend. Und wer in der Ludwigskirche vor dem „Jüngsten Gericht“ von Peter Cornelius, einem der größten Gemälde der Welt, steht, kann nur Ehrfurcht vor der heroischen Kraft eines deutschen Meisters empfinden, genau so wie man drüben an der Barerstraße in den Räumen der von Klenze erbauten Alten Pinakothek die Kunstliebe der fürstlichen Sammler scheu bewundert, die einem hier das Erlebnis der größten Werke, besonders der alten deutschen und der niederländischen Schule, vermittelt. Die neue Pinakothek daneben mit ihrer starken Hervorkehrung der Münchner Schule des 19. Jahrhunderts zaubert den ganzen Reiz einer Zeit her, die die Herrlichkeit der Natur allmählich entdeckte und etwas von ihrer Frische in die Mauern der damals aufstrebenden Kunststadt trug. Man träumt sich unwillkürlich in die versunkenen Tage hinein, als in München, von einem kühnen königlichen Auftraggeber angezogen, nicht nur die Großen vom Rang eines Klenze und Cornelius, sondern auch die tüchtigen braven Könner Arbeit und Brot fanden und zwischen ihnen noch unerkannt der junge Hebbel, der junge Gottfried Keller sich durch notvolle Jahre stahlen. Damals erweiterte sich der seit dem 17. Jahrhundert schon so vielbewunderte Palast der Wittelsbacher auch nach allen Seiten hin zu dem, was er heute ist: der prunkvollsten und größten Fürstenresidenz auf deutschem Boden. Die wenigsten Fremden haben eine Ahnung von der Pracht der „Steinzimmer“, der „päpstlichen Zimmer“, der Trierer und der „Reichen Zimmer“, des Festsaalbaues, des Königsbaues, der Kapellen und Höfe. Kunstschätze,

die natürlich in Italien ganz anderes Aufsehen erregen würden, liegen hier in ungeahnter Fülle. Und doch schaut überall hinter den verschiedensten Stilmasken das Bild des bayerischen Landes und seines Volkes hervor; man fühlt sich zu Hause, ob die Namen der Ausgestalter der Räume Hans Krumper, Cuvilliés oder Klenze heißen.

Mit der Residenz bilden eine bauliche Einheit die bayerischen Staatstheater: das Residenz- und das Nationaltheater. Das erstere ist das ältere. Von 1751—1753, durch Cuvillié erbaut, war es bestimmt, das ursprünglich hinter der Theatinerkirche nächst dem Salvatorplatz gelegene alte Opernhaus zu ersetzen. Heute nennt man es das schönste Rokokotheater der Welt, und wirklich bieten der phantastische Reichtum seiner Ornamentik und die Feinheit seiner Farben dem Auge immer neues Entzücken. Besonders fein musiziert der ganze Raum mit bei Mozartaufführungen — leicht begreiflich: hat ihn doch Mozart durch seine Gegenwart geweiht, als er 1781 hier den „Idomeneo" dirigierte. Es war die Zeit, wo München die Chance hatte, den jungen Meister, der schon 1775 hier die „Gärtnerin aus Liebe" dirigiert hatte, für immer zu behalten, doch der Kurfürst Karl Theodor wußte Mozart auf sein Anstellungsgesuch nur immer zu erwidern, es sei „halt grad keine Vakatur da" — und die Geschichte Münchens war um eine verpaßte Gelegenheit reicher. Übrigens sei es auch wieder zur Ehre des Kurfürsten gesagt, daß er die besten Mitglieder der hochberühmten Mannheimer Hofkapelle nach München holte und dadurch das Musikleben der Stadt außerordentlich hob. Neben seiner Vorliebe für Mozart zeichnete Karl Theodor auch lebhaftes Interesse für die deutsche Oper aus, so daß unter seiner Regierung in die Reihe der bis dahin allein herrschenden italienischen Opern auch die „erste deutsche Oper" „Alceste" von Wieland und Schweitzer eingefügt wurde — ja 1787 verbat sich der Kurfürst rundweg bis auf weiteres die italienischen Karnevalsopern. Man weiß, wie die nach München verpflanzten Mannheimer Bestrebungen auf eine deutsche Oper und eine deutsche Schaubühne überhaupt weiterwirkten. Peter Winters Musikdiktatorengestalt taucht auf, die München um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert beherrschte und sich heute noch durch einige Singspiele ein Gedächtnis bewahrt, während — Mozart ausgenommen — die anderen Mitstreiter um eine deutsche Oper, die Holzbauer, Schubauer, Danzi und Poißl längst mit all ihren zahllosen Werken vergessen sind. Ein spärliches Licht fällt höchstens auf die zwei letzteren durch ihre Freundschaft zu Weber, der übrigens in München mehrmals längere Zeit weilte und hier durch die „Waterloofeier" in der Michaelskirche zu seiner Kantate „Kampf und Sieg" angeregt wurde.

Die heftige, auch in Artikeln und Broschüren geführte Diskussion über die deutsche Oper konnte freilich nicht verhindern, daß in München zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch einmal übermächtig die italienische und die französische Oper einbrach, bis Ludwig I. sofort nach seiner Thronbesteigung am 11. November 1825 die italienische Oper auflöste. Wir sind damit schon zu dem Zeitpunkt gekommen, in dem sich die Münchner Theatergeschichte im heutigen Nationaltheater vollzog. Hier regierte 30 Jahre lang als erster Hofkapellmeister Franz Lachner, der Oberbayer mit dem Napoleonskopf, der Freund Franz Schuberts, der Komponist der „Catharina Carnaro" und der große Erzieher des Münchner Konzertpublikums. Er mußte gehen, als derjenige an die Pfor-

ten des Hoftheaters klopfte, der berufen war, die Durchbruchsschlacht der deutschen Oper zu gewinnen: Richard Wagner. Ein Jahr nach seiner Berufung durch Ludwig II., am 11. Juni 1865, erlebte man hier zum erstenmal unter Bülows Leitung „Tristan und Isolde". Und haben gleich Vorgänge, die hier nicht weiter untersucht werden sollen, München wieder die Gelegenheit verpassen lassen, das Wagnerfestspielhaus zu erhalten, das heute in Bayreuth steht, 1868 kamen hier doch, ebenfalls als Welturaufführung, „Die Meistersinger von Nürnberg" heraus, und 1869 und 1870 — vor Bayreuth! — „Rheingold" und „Walküre". Nun erreichte die Münchner Opernkultur ihren höchsten Gipfel. Hatten früher schon Künstler vom Rang eines Miltermayr, der Baß und Tenor singen konnte, eines Bayer und Pellegrini, einer Sigl-Vespermann und einer Nanette Schechner hier gewirkt, so leuchteten jetzt Sterne wie Kindermann, der erste Wotan, Franz Nachbauer, der erste Stolzing, Eugen Gura, der erste Gunther, Heinrich und Therese Vogl, lange Zeit die einzigen Vertreter der Rollen des Tristan und der Isolde, die es überhaupt gab. Daneben erreichte das Schauspiel einen Stand, der durch Namen wie Klara Ziegler und Ernst v. Possart allein schon in seiner Höhe angedeutet wird, sich aber herausentwickelt hat aus den deutschen Volksschauspieltruppen, die, wie besonders die Nießersche, seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in München den Boden zu einem „Nationaltheater" vorbereiteten. Wieder zieht sich da eine Linie vom Künstlerischen zum Urwüchsigen, vom Volksschauspiel zu den in München beliebten Kasperlkomödien, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hier durch Franz von Pocci im Rahmen von Marionettenspielen mit geradezu aristophanischem Humor gepflegt wurden.

Angesichts des Nationaltheaters sei noch der anderen wesentlichen Theater- und Musikpflegestätten in München gedacht: des Prinzregenten-Theaters, für allsommerliche Wagnerfestspiele erbaut und jetzt auch im Winter als „Theater des Volkes" in Betrieb, des Gärtnerplatz-Theaters, das einst Ludwig II. als Volkstheater erbauen ließ und an dessen Stelle sich bald eine neue Operettenbühne erheben wird, der Kammerspiele im Schauspielhaus, deren hochwertige Aufführungen in München sprichwörtlich sind, und endlich der Konzertsäle: Bis vor Jahresfrist gab es deren zwei, den schönen klassizistischen Odeonssaal und die Tonhalle. Das neue Deutschland hat einen dringend notwendigen dritten hinzugefügt, den vornehm stimmungsvollen, 2000 Menschen fassenden Kongreßsaal im Deutschen Museum. Ein Querschnitt durch das fast überreiche Münchner Konzertleben läßt sich hier ebensowenig geben, wie eine Übersicht über die Theaterleistungen des letzten Winters. Anläßlich der Reichs-Theaterwoche hat sich aber schließlich doch alle Welt davon überzeugen können, daß die Kunststadt München nicht nur ein Begriff aus der Vergangenheit, sondern ein für Gegenwart und Zukunft gültiger ist.

Wir gehen langsam durch die Residenzstraße zur Feldherrnhalle. An der Stelle, wo 1923 die ersten Blutzeugen der Bewegung fielen, empfindet man, daß diese Kunststadt München, deren glückliche Verbindung von Kunst und Natur gerade vor der Feldherrnhalle zum Ausdruck kommt, wo zur Linken die feine Barockfassade der Theatinerkirche aufragt und zur Rechten das frische Grün des Hofgartens lockt, daß dieses

München durch das Blut der besten Deutschen zu einer Stätte des deutschen Schicksals geweiht wurde. Was nun fürderhin hier künstlerisch geleistet wird, muß bestehen können vor der Größe der Opfer, die für die Bewegung schon gebracht worden sind. Wenn wir nun durch die Briennerstraße, vorbei am Obelisk, der an die 30 000 im Napoleonischen Rußlandfeldzug gefallenen Bayern erinnert, auf den königlichen Platz hinaustreten — die Ehrentempel mit den Särgen der Toten des 9. November können in ihrer schlichten Ruhe bestehen vor den Gefallenen, die großen, feingegliederten edlen neuen Parteibauten Trosts können ebenfalls bestehen. Der ganze Platz mit Glyptothek, Kunstausstellungsgebäude und Propyläen krönt alle Eindrücke architektonischer Art, die München zu bieten hat. Da vermählen sich wunderbar Tradition und neuer Geist. Vor den Propyläen draußen liegt die Villa, die Richard Wagner in München bewohnte, liegt das Haus Franz von Lenbachs, auch eines Meisters, der Kunst und bayerische Urwüchsigkeit verband, vor den Ehrentempeln aber steht das braune Haus, in dem der Führer neben den Plänen zur Erringung der Macht die Pläne zur Verschönerung Münchens bearbeitet hat. Und er wird weiter nicht ruhen. Als nächstes wird er München die größte Oper der Welt schenken, und so wird er weiter bauen am Reich und an der Kunststadt des Reiches, und was er auch in jenem 4. Kapitel des 1. Bandes seines Kampfbuches schrieb, wird doppelt wahr werden:

„Man hat nicht nur Deutschland nicht gesehen, wenn man München nicht kennt, nein, man kennt vor allem die deutsche Kunst nicht, wenn man München nicht sah."

Handwerk und Inspiration

Von Paul von Klenau-Wien

Das Material des schaffenden Musikers sind die Töne. Die europäische Musik arbeitet mit den zwölf chromatischen Tönen des wohltemperierten Klaviers. Dieses Material findet der schaffende Musiker schon in einem geordneten Zustande vor. Harmonie Disharmonie, Tonika, Dominante, Unterdominante usw. sind Materialgegebenheiten. Die Regeln der Harmonie- und Kontrapunktlehre sind Materialgesetze. Das Komponieren setzt das Wissen von der Beschaffenheit und von den Gesetzen des Materials voraus.

Material, Form und Gehalt

Der Tonsetzer bedient sich, indem er schafft, des Materials und formt es, um einen Gehalt zum Ausdruck zu bringen. Unter dem Gehalt verstehen wir: die jeweilige seelische Haltung des Künstlers zur Welt. Diese Haltung eines Tonsetzers ist teils durch die Zeit, in der er lebt, teils durch seine persönliche Art bedingt. Jede Epoche hat ihre Besonderheit (die Gotik, die Renaissance, das Rokoko usw.) und jeder Künstler erlebt diese Besonderheit seiner Epoche zugleich in persönlicher Weise. Darin liegt die Bedeutung des Kunstwerkes, daß es einerseits Ausdruck eines gemeinschaftlichen Zeitempfindens ist, daß es in einer bestimmten Zeit geboren wurde und aus einem

bestimmten Heimatboden wächst, und daß es anderseits die Manifestierung einer Persönlichkeit darstellt, die, über die Zeit hinausragend, das Weiterschreiten der Kultur zu neuen Zielen anbahnt.

Der Wandel der Zeiten, die sich ablösenden verschiedenen Grundhaltungen der Menschen zur Welt führen neue Probleme der musikalischen Formgebung herbei. Seelische Haltungen schaffen Vorstellungen von dem Kunstwerk, und diese suchen eigenen Ausdruck und, indem der Künstler das schon vorhandene und geordnete Material formt, schafft er zugleich neue Materialgegebenheiten und -gesetze. Die folgende Epoche ergreift dieses neu geordnete Material, um es teils zu übernehmen, teils immer und immer wieder umzugestalten. Nur so lassen sich die Kontinuität und der ewig sich erneuernde Wandel unserer musikalischen Kultur erklären. Würde die Musik nicht immer wieder an die vorhandenen Kunstwerke der vorhergehenden Epoche anknüpfen, würde sie unverständlich bleiben und wäre andererseits die Musik nicht im ewigen Wandel begriffen, würde die Lebendigkeit erlahmen und der Anschluß an die sich ewig ändernde Kultur versäumt werden.

Handwerkliches Können und Kompositionstechnik.

Ich unterscheide scharf zwischen dem handwerklichen Können des schaffenden Künstlers und der Kompositionstechnik. Das handwerkliche Können zeigt sich erst dann, wenn die Wechselwirkung zwischen der geistigen Haltung des Künstlers und dem Material im Prozeß des Formens in Aktivität tritt und das übernommene Material in entscheidend neuer Weise zu dem Zweck, einen lebendigen Gehalt auszudrücken, verwendet wird.

Die Kompositionstechnik dagegen ist eine rein manuelle Fähigkeit, eine intellektuelle Kombinationsgeschicklichkeit, die, losgelöst von der seelischen Haltung, mit dem Material spielt, um wechselnde Stimmungen durch Zufallseinfälle zu vermitteln.

Um das Gesagte zu verdeutlichen, will ich zwei Reihen von Komponisten aufstellen: Bach — Buxtehude, Beethoven — Rossini, Wagner — Strauß. Die Erstgenannten sind Genies des handwerklichen Könnens, die Zweitgenannten überragende Talente der Technik.

Betrachten wir eine Fuge von Bach. In dem Fugenthema ist schon die ganze Arbeit enthalten, d. h. aus dem Thema entwickelt sich der Kontrapunkt und der ganze Satz und nichts ereignet sich musikalisch, was nicht zu dem Grundgedanken in engster Beziehung steht. Man kann es auch umgekehrt sagen. Aus einem seelischen Gehalt, einer bestimmten, klar umrissenen Haltung zur Welt entsteht die Vorstellung von der ganzen Arbeit, und aus dieser Vorstellung ist das Thema als eine Zusammenballung des Ganzen entstanden. Das hier Gesagte gilt für alle Arbeiten Bachs, ganz gleich, ob man die Riesenchöre der Matthäuspassion oder eine Fuge aus dem wohltemperierten Klavier nimmt (siehe die es-moll-Fuge, die in ihrem unerschöpflichen Reichtum an üppig sich rankenden Kontrapunkten besonders lehrreich ist). Ich will hier schon fest-

stellen: Ohne eine durchgehende seelische Haltung zur Welt kein handwerkliches Können.

Vergleichen wir eine Fuge von Buxtehude mit einer Fuge von Bach, so finden wir ein bis ins letzte konstruktiv durchdachtes Thema, das sich für zahlreiche Kombinationen verwenden läßt und sich dazu eignet, mit frei erfundenen Kontrapunkten, Zieraten und Ornamenten ausgeschmückt zu werden, das aber mit der Fuge als Totalität nur in einem losen, fast zufälligen Zusammenhang steht. Wir finden keine Stabilität des Gehaltes, sondern ein Hin- und Herwogen von Stimmungen und Empfindungen. Das Ganze entwickelt sich aus einem musikalischen Einfall. Dieser Einfall kann inspiriert sein, aber aus ihm wächst kein handwerkliches Können, sondern eine Technik benützt den Einfall, um ihn „auszuwalzen". Die Technik ist bei Buxtehude bewunderungswürdig — aber die wirklich große Kunst bedient sich dieser Art von Technik nicht.

Hier haben wir zwei kontrastierende Begriffspaare: Seelische Haltung und handwerkliches Können, und Inspiration und Technik. Wie ein tiefer Graben trennen diese Begriffe (nicht nur in der Musik) die große Kunst der großen Talente.

Beethovens Art zu schaffen war im tiefsten Grunde der Art Bachs nahe verwandt. Nur lag das Problem der Gestaltung bei Beethoven zum Teil anders als bei Bach. Die Sonate baut nicht mit einem Thema, wie die Fuge, sondern mit zwei Themen. Während Bach aus seiner inneren Haltung die Vorstellung von der Totalität der Fuge und von dieser das konkrete Thema ableitete, deduzierte Beethoven von einem seelischen Gehalt die Vorstellung von dem Sonatensatz als ein Ganzes und von dieser das Thema und das Gegenthema. Es ist ganz falsch, bei Beethoven von einem thematischen Einfall zu sprechen, zu dem sich nun ein zweiter thematischer Einfall gesellt (siehe Pfitzners romantische Auffassung von Beethoven). Bei Beethoven von Einfällen zu reden, ist überhaupt verkehrt. Das schöpferische Genie Beethoven schuf Vorstellungen von Totalitäten und von diesen wurden die Themen abgeleitet. Man betrachte die Skizzenbücher Beethovens (Nottebohm). In den Themen Beethovens ist also (analog wie bei den Themen Bachs) der ganze Satz enthalten. Während die Bachsche Fuge — bildlich gesprochen — auf einer Geraden liegt, beschreibt der Sonatensatz Beethovens eine Kurve; aber — und das ist das Entscheidende — die fundamentalen Grenzen dieses Bogens sind streng umrissen dadurch, daß die beiden Themen dank der Konzeption einer Gesamtvorstellung untrennbar zusammengehören. Das handwerkliche Können Beethovens erweist sich darum um so erstaunlicher, weil die Gefahr einer Zerreißung des Satzes durch die beiden kontrastierenden Themen naheliegt. Mit welcher Kraft aber versteht Beethoven diese Gefahr zu meistern! Teils durch die unerbittliche Gestaltung der Themen selbst, teils durch die Verarbeitung der Themen miteinander. Auch hier, wie bei Bach, kein Kontrapunkt, kein melodisches und harmonisches Fortschreiten, das nicht aus dem thematischen Material wächst und unerbittlich zu der Gesamtkonzeption gehört.

Beethoven hat es selbst ausgesprochen: daß Rossini keine Form zu schaffen imstande war. Unsere Zeit, die gewohnt ist, handwerkliches Können und Technik zu vermengen,

staunt zuerst über diese Behauptung Beethovens. Wir sind gewohnt, Rossini als ein Genie der Formgebung, ja, als einen Virtuosen der Form zu werten. Betrachten wir aber ein Rossinisches Opus eingehend, dann verstehen wir, was Beethoven meinte. Hier (analog wie bei Buxtehude) ein Übermaß an musikalischen Einfällen, eine unglaubliche Technik, die diese Einfälle ausschmückt und aneinanderreiht und eine fabelhafte Beherrschung der Mittel. Aber eine tiefe, durchgehende Haltung zur Welt und damit zum eigenen Werk ist nirgends zu finden. Kaleidoskopisch lösen einander „reiz-volle" Episoden ab und werden von außen mit traditionellen Kadenzen zusammengehalten. Inspiration in Hülle und Fülle, bis zur Launenhaftigkeit und technisches Vermögen bis zur souveränen Virtuosität. Es ist kein Zufall, daß Rossinis Produktion für das musikalische Material ohne jegliche Bedeutung geblieben ist und daß seine Nachahmer (wie Offenbach und die modernen Operettenkomponisten) nur Unterhaltungsmusik hervorgebracht haben. Es ist auch kein Zufall, daß Rossini von Mozart herkam, denn Mozart, wie die ganze Rokokozeit, stand auf der Grenze zwischen handwerklichem Können und Technik, zwischen durchgehender seelischer Haltung und Inspiration, und nur Mozarts überragendes Genie konnte der Gefahr entgehen. Rossini war der mentale Repräsentant des innerlich unsicheren Biedermeier-Bürgertums, das zu Anfang des 19. Jahrhunderts tonangebend war, genau so, wie Richard Strauß (hundert Jahre später) das Sprachrohr des Geschmackes des internationalistischen Bürgertums um 1900 herum wurde. Was von Rossini gesagt wurde, muß im großen und ganzen von Strauß gesagt werden. Eine virtuose Technik des Komponierens, wie sie wohl nie früher gesehen wurde und eine Beherrschung aller Mittel, die nicht übertroffen werden kann. Inspiration? Gewiß! Aber eine Inspiration, die auf den Erfolg abzielt (siehe Briefwechsel mit Hofmannsthal). Die Mannigfaltigkeit der Einfälle ist bei Strauß groß, eine durchgehende seelische Haltung zur Welt finde ich jedoch in keinem Werk von Strauß.

Ich will mich bei den folgenden Betrachtungen über Wagner auf „Tristan" und die „Meistersinger" beschränken. Was von der Art Bachs und Beethovens zu arbeiten gesagt wurde, gilt auch für Wagner. Tristan und die Meistersinger sind Gesamtkonzeptionen, die aus einer großen, festgehaltenen seelischen Haltung zur Welt erwachsen sind. Schon die Dichtungen sind von einer grandiosen Einheitlichkeit. In der Musik wächst das ganze musikalische Material, dieser erstaunliche Reichtum von Themen und Motiven aus einer geschlossenen Vorstellung vom Werk. Im Tristan aus dem Leid an der Welt (Schopenhauer), in den Meistersingern aus einer bodenständigen, über den Dingen stehenden Heiterkeit. Die ganze Verarbeitung der Themen bezeugt das handwerkliche Können. Wagner ist das letzte große Genie des Handwerks, weil er der letzte Musiker ist, der eine Gesamtvorstellung des Kunstwerkes besitzt, die aus einem scharf umrissenen, bewußten Gehalt entstanden ist.

Vom neuem Material.

Die Begriffe: handwerkliches Können und Technik, die ich hier scharf getrennt habe, fließen im täglichen Sprachgebrauch oft ineinander über. Es sei darum noch einmal

festgestellt, daß man von handwerklichem Können im Sinne der Meisterschaft nur dann sprechen kann, wenn ein geistiges Können vorhanden ist. Die Formung einer seelischen Haltung zu einer konkreten Vorstellung von einem Werk ist Vorbedingung des handwerklichen Könnens. Selbstverständlich beherrscht der schaffende Meister auch die Mittel und die Technik der Musik; die Technik ist aber bei ihm eine selbstverständliche Voraussetzung und niemals Selbstzweck. Je mehr die Technik bei einem Künstler Selbstzweck wird, je größer das Virtuosentum, um so mehr nimmt das, was ich unter handwerklichem Können verstehe, ab; denn gerade das bleibt für das schaffende Genie charakteristisch, daß die geistige Vorstellung eines inneren Gehaltes sich nur durch eine Umformung des Materials ausdrücken läßt. Schon vorhandene Materialgegebenheiten bekommen durch neue Beziehungen neuen Sinn, wenn sie dazu dienen, einen lebendigen Gehalt auszudrücken; und durch die Beziehungen der Gegebenheiten entstehen neue Gesetzlichkeiten, d. h. in unserem Sinne *neues Material*. Intellektuelle Kombinationen der Gegebenheiten sind dagegen keine Materialgesetzlichkeiten, sie zeugen höchstens neue technische Anforderungen.

Handwerkliches Können des ausübenden Künstlers.

Man kann auch beim ausübenden Künstler von handwerklichem Können und von Technik sprechen. Der Instrumentalist muß sein Instrument beherrschen, d. h. er muß die Technik beherrschen. Aber mag er auch die schwersten Passagen und Etuden tadellos zu Gehör bringen, das Geigenkonzert von Beethoven z. B. kann er darum nicht „*wiedergeben*". Die Töne wohl, aber den geistigen Gehalt, auf den es vor allem ankommt, nicht. Erst wenn er es vermag, die Vorstellung von dem Gehalt des Werkes, das er uns „wiedergeben" soll, in sich lebendig zu rufen, erst dann ist die Vorbedingung der „Wiedergabe" geschaffen. Und nun zeigt es sich, daß seine ganze, große Technik nicht ausreicht. Er muß seine Technik in handwerkliches Können verwandeln. Phrasierung, Betonung, Gestaltung des Rhythmischen und Dynamischen usw. — alle diese Fragen stellen Anforderungen, die keine nur technischen sind. Er erlebt es, daß seine Technik versagt. Er muß sozusagen von neuem anfangen und mühsam ein geistig handwerkliches Können aufbauen, das es ihm ermöglicht, die Aufgabe, den Gehalt des Werkes zum Ausdruck zu bringen, zu meistern.

Musiktheoretische Probleme der Gegenwart.

Ich sagte oben: Seelische Haltungen schaffen Vorstellungen von dem Kunstwerk und diese suchen eigene Ausdrücke; und indem der Künstler das schon vorhandene und geordnete Material *formt*, schafft er zugleich neue Materialgegebenheiten und Gesetze. Die Harmonie- und Kontrapunktlehre ist die Lehre von den fundamentalen (unwandelbaren) Eigenschaften des Materials und zugleich die *Geschichte* des Materialwandels; sie ist eine Wissenschaft und zwar vor allem eine *empirische* Wissenschaft. Ähnlich wie sich die Auffassung von Sitte und Moral im Laufe der Jahrhunderte ändert, ändert sich die Auffassung von den Gesetzen des Schönen. Ver-

gleicht man das, „was gefiel" und „was erlaubt war" in der Musik vor dreihundert Jahren mit dem, was nach Wagner „erlaubt" ist und „gefällt", so findet man einen mächtigen Wandel des Geschmacks und der Gesetze. Die Gesetze des Materials aufzufinden, sie zu einem großen Kodex der Musik zusammenzufassen, ist die Aufgabe der Musiktheoretiker.

Wir wollen uns jetzt mit den theoretischen Problemen, die durch das Schaffen Wagners entstanden sind und mit der Zeit nach Wagner beschäftigen. Wagner war ein Revolutionär. Seine neue Art, die Welt zu erleben, seine aus der Zeit wachsende, persönliche Haltung zur Welt schuf in ihm eine neue Vorstellung von dem Kunstwerk, und indem er diese in das musikalische Material formte, schuf er neues Material und neue Gesetzlichkeiten. Das chromatische Musizieren Wagners dehnte die Grenzen der Tonalität in einer noch nie dagewesenen Art und Weise. Das modulierende Musizieren schien das Tonalitätsprinzip aufzuheben. Etwas Unerhörtes geschah: Das Tristan-Vorspiel fing mit sechzehn modulierenden Takten an. Die Tonart stellte sich erst im Laufe des Satzes ein. (Ich verweise auf meine Ausführungen in „Die Musik", Heft 10, Juli 1935.) Daß Wagner mit den Gegebenheiten, die von Bach bis Beethoven entstanden waren, arbeitete, sei sofort festgestellt, aber er formte diese Gegebenheiten so um, daß die Elemente einen neuen Sinn erhielten. Das Verhältnis von Harmonie zur Disharmonie wurde ein anderes, die Auflösung der Disharmonien wurde verschoben. Disharmonien wanderten durch neue Disharmonien durch und die Tonalität zeigte sich oft erst in den mächtig erweiterten Kadenzen. Eine neue Art von kontrapunktischer Arbeit entstand; teils wurden die „Füllstimmen" verwendet, um der Klangfarbe einen besonderen Wert zu verleihen, teils wurden die Kontrapunkte (vor allem in Tristan) dazu gebraucht, die thematischen und motivischen Grundgedanken weiterzuführen.

Eine genaue, erschöpfende Darstellung dessen, was Wagner rein musiktheoretisch an Materialgesetzlichkeit geschaffen hat, ist mir nicht bekannt; aber die schaffenden Künstler nach Wagner setzten sich, man kann ohne Übertreibung sagen, alle ohne Ausnahme mit dem von Wagner neugeschaffenen Material auseinander. Das Bedürfnis, Klarheit über das von Wagner geordnete Material zu finden, zeigte sich in theoretischen Spekulationen. Die Komponisten bauten Systeme. Man darf die große geistige Leistung, die in diesen theoretischen Spekulationen liegt, nicht mit Geringschätzung abtun wollen. Nur: Ein Irrtum war dabei, sich breitzumachen. Da man die strenge handwerkliche Arbeit Wagners nicht überschaute, lief die Zeit Gefahr, die innere Haltung Wagners mit Inspiration, sein handwerkliches Können mit Technik zu verwechseln. Man glaubte, daß individualistische Stimmungen, ein hinreißendes Temperament, einige interessante Einfälle und eine virtuose Technik genügten, um Werke von Wert und Bedeutung zu schreiben. Die Zügellosigkeit, d. h. der Mangel an Zügeln, die eine durchgehende Haltung, ein Verantwortungsgefühl der Kunst gegenüber, ein wirkliches Ethos einerseits und ein mühsam aufgebautes handwerkliches Können andererseits dem Schaffenden auferlegen, bedrohte die Musik in ihrem tiefsten Wert als wahrhaft ewige Leistung. Alles, was Erfolg hatte, was dem Tag genügte, wurde geschätzt. Es galt „blendend" zu sein. Über den mageren Körper einer

temperamentvollen Inspiration wurde das schillernde Kleid einer verblüffenden Technik geworfen. Diesem Zustand der Willkür wollten die theoretischen Spekulationen, das Bauen von Systemen, Halt gebieten. Es entstanden das Ganzton-, das polytonale, das Quarten-, das Zwölftonsystem usw. Das Ziel aller dieser systematischen Bestrebungen ist im Grunde das gleiche: Die Ordnung des Materials zu finden. Daß man mit intellektuellen Theorien und Systemen keine Kunstwerke schafft, ist sicher; aber daß man mit Zufallinspiration und Technik ebensowenig große Kunst hervorbringen kann, müßte ebenfalls feststehen.

Das chromatische Schaffen Wagners wies eine Tendenz auf, die die Zwölftontheoretiker richtig erkannten: mit allen zwölf Tönen gewissermaßen als gleichberechtigten Gegebenheiten zu arbeiten. Wagner hatte dabei nicht mit dem Tonalitätsprinzip gebrochen. Doch die Zwölftontheoretiker glaubten, mit der Tonalität brechen zu dürfen, wenn sie an Stelle der der Sieben- und Neuntonreihen, die das tonale Musizieren voraussetzt und aus denen überhaupt die Tonalität abgeleitet ist, die zwölf Töne in Reihen einordneten und diese Zwölftonreihen an ihre Stelle setzten. Sie meinen weiter, ohne Harmonie und Disharmonie arbeiten zu können, und vertreten die Ansicht, daß die Reihenfolge als einziges Gesetz genüge. Durch das Verneinen der Harmonie und Disharmonie entstand die atonale Musik. Durch die weitere Einführung der Zwölftonreihe die atonale Zwölftonmusik.

Diese Theoretiker übersahen, daß Harmonie und Disharmonie aus ganz anderen Gründen nicht ausgeschaltet werden können: weil diese Urelemente der Formgebung sind. Sie konnten zu diesem Resultat gelangen, weil sie nicht von einer seelischen Haltung ausgingen, sondern von einer intellektuellen Betrachtung. Da sie aber ohne „Formen" nicht arbeiten konnten, übernahmen sie Formschemen, die sie dem atonalen Komponieren aufdrängten Passacaglien, Ronden, Kanons usw. usw.).

Tonale Zwölftonmusik.

Muß man nun auf die durch Wagner gewonnene Erweiterung des musikalischen Materials verzichten? Muß man kehrt machen und wieder anfangen, mit den sieben Tönen als Grundlage zu arbeiten? Muß man zu einem Klassizismus à la Händel oder Bach zurückkehren, oder ist es möglich, eine Neuordnung der zwölf Töne in gewissen Reihen vorzunehmen, ohne auf Harmonie und Disharmonie zu verzichten?

Nicht aus theoretischer Spekulation heraus, sondern im Kampf mit dem Material bin ich zu der Lösung dieser Frage geführt worden. Es gibt eine tonale Zwölftonmusik, d. h. eine Musik, die die zwölf Töne, in Reihen eingeordnet, verwendet, ohne darum auf Harmonie und Disharmonie zu verzichten. In meiner Oper „Michael Kohlhaas" habe ich den Beweis dafür geliefert und auch in meiner neuen Oper „Rembrandt van Rijn" folge ich dem Gesetz, das sich aus dem chromatischen Musizieren Wagners logisch ergeben hat. „Ihr stellt die Regel selbst und folgt ihr dann."

Der Weg, der in die Zukunft führt, geht nicht über Technik und Inspiration. Er führt zurück zu handwerklichem Können und zu ethisch fundierter seelischer Haltung. Aber

das „Zurück" besteht nicht in einer Nachahmung der Meister — das „Zurück" ist ein „Vorwärts", weil der Künstler nur dann Lebendiges schafft, wenn er in der Zeit wurzelt und mit dem Material, so wie es ihm von dem letzten großen Meister überliefert wurde, weiterarbeitet.

Weimar als Musikstadt

Von Günther Köhler-Weimar

Es ist fast zu selbstverständlich geworden, Weimar nur als die Stadt Goethes und Schillers zu sehen, in ihr also vornehmlich einen schöngeistig-literarischen Mittelpunkt zu erkennen. In seiner Gesamteinstellung ist das Weimar von heute eines der harmonischsten Zentren künstlerischer Bildung, die zugleich Literatur und Musik in sich vereint, und beide gewaltigen Gebiete der Kunst haben eine Überlieferung aufzuweisen, ohne die auch die Gegenwart unverständlich würde. Unzweifelhaft stehen die beiden Geistesheroen der klassischen Zeit als Wahrzeichen über allem, was sich in den vergangenen Jahrhunderten an Geschichte ereignet hat, sie haben Weimar den Weltruhm eingebracht und bilden noch jetzt Mittelpunkt und Inhalt der jährlichen festlichen Tagungen des Schillerbundes und der deutschen Goethegesellschaft, zu denen sich Gelehrte und Forscher aus dem ganzen Reichsgebiet und dem Ausland gleichsam an die Quelle ihres unerschöpflichen Arbeits- und Aufgabenkreises zusammenfinden. Aber auch jeder unbefangene Besucher der thüringischen Landeshauptstadt muß sich trotz der hastenden Unruhe unserer Zeit unwillkürlich in den Bann dieses entzückenden Ilmstädtchens gezogen fühlen; man wird angesichts der vielen malerischen Gedenkstätten alter Erinnerung wahrhaftig und spürt den Geist der Klassik auf Schritt und Tritt. Welche erholende Ruhe atmen die herrlichen Parkanlagen um Weimar, in Tiefurt, in Belvedere und Ettersburg und wie erhaben spricht aus der bescheidenen Würde der Geist der klassischen Zeit im Goethehaus am Frauenplan, im Schillerhaus und in den vielen anderen Gedenkstätten. Ein halbes Jahrhundert ruhevollsten musischen Lebens wirkt bis auf den heutigen Tag milieubestimmend nach, eine Zeitspanne, die literarisch schöpferisch, musikalisch aber bestenfalls nur interpretierend eine Brücke zu schlagen vermochte zwischen zwei Zeitaltern, von denen das eine in der Weimarer Zeit Johann Sebastian Bachs gipfelt und das andere durch die faszinierende Persönlichkeit Franz Liszts die Musikpflege des Weimar der unmittelbaren Gegenwart bestimmt.

Weimar ist seit Mitte des 16. Jahrhunderts Residenz und hat fast ohne Ausnahme kunstfördernde Landesherren gehabt; sie bedingte auch, daß Musiker von Ruf und Können am Hof und in der Schloßkirche wirkten. Und wenn der Fürst des öfteren seine Kapelle mit dem Kapellmeister auf Reisen schickte, dann sollten sie „etwas neues mit anhero bringen", sie sollten das Schaffen der Zeit kennen lernen, sich weiterbilden und neue Anregungen mitbringen. Es gab damals keine Novität, die nicht auch am Weimarer Hof erklungen wäre. Dazu kam eine ungemein glückliche Hand für die Auswahl der heimischen Kräfte: in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts war kein Ge-

ringerer als der Renaissancemeister Melchior Vulpius, der mit seiner Matthäuspassion auf Bachs Monumentalwerk hinweist und mit seinem „schön geistlich Gesangbuch" Hausrecht im protestantischen Gesangbuch erworben hat, Kantor an der Schloßkirche. Während dieser Zeit (1602) ist Johann Hermann Schein auf ein Jahr in der Residenz Herzog Wilhelms tätig. Wenige Jahrzehnte ist Georg Neumark, der Schöpfer des geistlichen Liedes „Wer nur den lieben Gott läßt walten", künstlerischer Berater des Fürsten. Als vielseitig gebildeter Literat lenkt er die Blicke des Herzogs auf das entstehende deutsche Opernschaffen, und nicht lange Zeit darauf erklingen im „französischen Schlößchen" (jetzt Landesbibliothek) und in der „Wilhelmsburg", einem von Wilhelm Ernst erbauten Theater, die ersten Opernversuche. Fast ein Jahrhundert regster Betriebsamkeit, eifrigster Musikpflege will gerade durch Kompetenzstreitigkeiten zwischen Wilhelm Ernst und seinem gleichzeitig mit ihm regierenden Neffen Ernst August langsam zerfallen; da taucht wie ein letztes Aufblühen der Name Johann Sebastian Bachs in der Liste der herzoglichen Kapelle auf: der jung verheiratete Konzertmeister und Hoforganist war 1708 von Mühlhausen nach Weimar gekommen. Er war um des Geldverdienens gekommen und hat den Boden der Ilmstadt mit den Gaben seines Genies gesegnet. In die Weimarer Zeit Bachs fällt die höchste Entwicklung seiner Orgeltechnik. Hier hat er seine ersten Kantaten für den gottesdienstlichen Gebrauch geschrieben und von hier aus unternahm er die berühmte Reise nach Dresden zum Klavierwettstreit mit dem Franzosen Marchand. — Nach dem Weggang Bachs ist die Weimarer Musikpflege für einige Jahrzehnte unterbrochen. Zwei Stilepochen der Musikgeschichte, repräsentiert durch die Namen Vulpius und Bach, haben eine Tradition gegründet, die durch die Sterilität der folgenden Zeit und durch die im eigentlichen Sinne nur musisch ausgerichtete klassische Ära aus dem Musikleben nicht mehr fortgedacht werden kann.

Es wurde bereits gesagt, daß der „Musenhof" der Herzoginmutter Anna Amalia alles andere als musikalisch schöpferisch war: Musik galt und wurde geschätzt, allerdings nur in Verbindung mit dem dichterischen Wort. Man komponierte sogar, verfertigte Singspielmusik, vertonte neu gedichtete Lieder, aber alles doch mehr oder minder für den täglichen Gebrauch zur Festgestaltung am Hofe. Auswärtige Musiker kamen nicht mehr herein, weil der Bedarf an Musik aus eigenen Kräften gedeckt werden konnte und vollauf genügte. Daneben war unglücklicherweise Carl Friedrich Zelter der musikalische Papst Weimars, dem sich Goethe blindlings anvertraute. Ein Moment war aber in dieser Zeit kulturfördernd und richtungweisend für die Zukunft, diesmal weniger künstlerisch als organisatorisch: die Kunst wurde dank der Hilfe und des Verständnisses der Herzogin eine Angelegenheit der gesamten Öffentlichkeit, das Theater stand allen — auch den ärmsten Schichten — zur Verfügung. Keine andere Stadt außer Weimar genoß den Ruhm, dreimal wöchentlich die Pforten des Theaters unentgeltlich für jedermann zu öffnen. Dazu kam die unentwegte Verfechtung nur deutscher Kunst zu einer Zeit, wo man allerorts ausländische Texte von fremden Zungen singen ließ. Dieses wertvolle kulturelle Streben war das positive Ergebnis der klassischen Zeit, das auch auf alle folgenden Jahrzehnte bestimmend wirkte, auch als Goethe, des Dilettantismus

überdrüssig, sein Liebhabertheater schloß und durch die Hilfe Carl Augusts (1791) das Hoftheater erstand, auf das bald die Welt blicken sollte. Und trat auch die Oper auf der Bühne Goethes und Schillers wesentlich vor dem Schauspiel und der leichten Muse des Singspiels zurück, so wirkte doch die Zeit in gewissem Sinne vorbereitend: sie stimmte das Publikum aufnahmefreudig für alles Gute und Schöne und schuf die Vorbedingungen für die Zeit, in der das Hoftheater nun wirklich Opernbühne unter dem großherzoglichen Kapellmeister J. N. Hummel wird, der seinerseits wiederum der Wegebereiter der größten Musikzeit Weimars unter Franz Liszt gewesen ist.

Als Liszt 1842 als „a. o." Kapellmeister nach Weimar berufen wurde, fand er ein Fundament regsten musikalischen Lebens bereits vor, denn unter Hummel waren alle namhaften Werke der Entwicklung der Oper und des sinfonischen Schaffens von Mozart bis Weber festes Repertoire geworden. Liszts Tätigkeit sollte von noch größerer Bedeutung werden; er beherrscht vom ersten Tage seines Wirkens an das geistige Leben der ganzen Goethestadt, in der Zeit seines Schaffens tritt Weimar geradezu symbolhaft in die Musikgeschichte Europas ein. Nicht, daß Liszt selbst für alle möglichen wichtigen Ereignisse große sinfonische Werke schreibt, in noch größerem Maße setzt er sich für das zeitgenössische Schaffen ein. Er hat ungeheuere Verdienste um die jugendlichen Talente Raff, Bülow, Draeseke und Cornelius, für das Werk Hektor Berlioz', der oft in Weimar eingekehrt ist, und über allem um das in aller Welt verschriene Schaffen Richard Wagners. Für alle Zeiten wird der Tag der Uraufführung von Wagners „Lohengrin", der 23. August 1850, in das Buch der Musikgeschichte Weimars eingeschrieben sein. Eine der größten Taten Liszts! Mit leidenschaftlicher Einsatzbereitschaft kämpft der unerschrockene Verfechter zeitgenössischen Schaffens für das Lebenswerk seines besten Freundes und macht aus dem kleinen Weimar einen Ausgangspunkt für Wagners Ruhm. Der Erfolg der segensreichen Wirksamkeit Liszts kann durch die verschlagene und eifersüchtige Dingelstedtaffäre in keiner Weise beeinträchtigt werden, der Meister hatte längst dem Musikleben seine eigenpersönliche Prägung gegeben, die ihren wertvollsten Ausdruck in der Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gefunden hat, dessen 75jähriges Bestehen Deutschland in diesem Jahre feiert. Und genau wie der Gründer mit den Tonkünstlerfesten den jungen Zeitgenossen Gelegenheit geben wollte, ihre Werke unter öffentliche Kritik zu stellen, ebenso wollen heute noch die Versammlungen des Allgemeinen deutschen Musikvereins eine Heerschau des gegenwärtigen Schaffens der jungen Generation sein. Die musikalische und organisatorische Leistung Liszts für Weimar konnte in den folgenden Jahrzehnten nicht übertroffen werden, aber zielbewußt ist durch die ganzen Generationen hindurch die Richtung der Arbeitsweise des großen Wegbereiters ausschlaggebend gewesen. Sie verleiht dem musikalischen Geschehen der thüringischen Landeshauptstadt noch heute das Gepräge einer ausgesprochenen Musikstadt.

Es war notwendig, die Strecke der geschichtlichen Entwicklung in ihren bedeutenden Stationen abzuschreiten, denn aus ihr ergibt sich das harmonische Bild des gegenwärtigen Musiklebens. Die Zeit Vulpius' und Bachs, die klassische Ära Schillers und Goethes und die ruhmreiche Epoche Franz Liszts geben Weimar das Gepräge einer

wirklichen Musenstadt, man hängt an den Traditionen, die sowohl den Opernspielplan als auch die Konzerttätigkeit bestimmen. Was an musikalischen Kräften wirkt, hängt irgendwie mit der Überlieferung der Musikgeschichte zusammen. An erster Stelle muß die Staatliche Hochschule für Musik genannt werden, die Prof. Müller-Hartung 1872 nach dem Weggang Liszts und dem drohenden Zusammenfall des Orchesters als erste Orchesterschule Deutschlands gründete, in der Absicht, von hier aus die Hofkapelle ständig zu rekrutieren und sie dadurch leistungsfähig zu halten. Die Hochschule ist im Verlaufe der Zeit weiter ausgebaut und heute unter der Leitung Prof. Dr. Felix Oberborbecks eine im ständigen Aufstieg begriffene Ausbildungsstätte nicht nur für die Vorbereitung des Orchestermusikers, sondern für alle musikalischen Belange. Die wöchentlichen Hochschulkonzerte bilden ein wichtiges Element des Musiklebens. Prof. Oberborbeck dirigiert auch die Weimarhallenkonzerte, die die Arbeit der musikpflegenden Körperschaften vermitteln sollen. In der Weimarhalle veranstaltet ferner die „Gesellschaft der Musikfreunde Weimar" ihre Solistenabende. Die musica sacra ist wohlversorgt in den Händen des Stadtorganisten Johannes Ernst Köhler und Stadtkantors Alfred Thiele. Das eigentlich tragende Moment der Weimarer Musiktradition ist das deutsche Nationaltheater, das unter der Obhut Dr. Ernst Nobbes in zielbewußter Arbeit die Pflege der deutschen Oper und in Anrechtskonzerten die deutsche Instrumentalmusik im Sinne der großen Vorgänger getreulich weitertreibt. Wenn man bedenkt, daß an dem Dirigentenpult der Weimarischen Staatskapelle — der ehemaligen Hofkapelle — Musiker standen, die dem deutschen Musikleben etwas zu sagen hatten und noch heute haben, angefangen bei dem Reorganisator J. N. Hummel, über Franz Liszt, zu Richard Strauß und Peter Raabe, dann wird die Arbeit des Deutschen Nationaltheaters über Weimar und sogar Thüringen hinaus zu einer deutschen Angelegenheit, die des staatlichen Schutzes bedarf und wert ist, für alle Zukunft in der hergebrachten Überlieferung erhalten zu bleiben. Wie oft kehrt zu kurzem Erholungsaufenthalt der Führer in der thüringischen Landeshauptstadt ein, und jedesmal gilt sein Besuch auch dem Nationaltheater, dessen Pflege er sich durch persönliche Zuwendungen gern annimmt, weil er weiß, daß hier ein Stück deutscher Kultur auf festgefügter Tradition weiterlebt. Die deutschen Musiker, die zur Feier des 75. Jahrestags an die Gründungsstätte des Allgemeinen Deutschen Musikvereins kommen, werden sich um das Werk unserer schaffenden Generation versammeln im Gedächtnis an den genialen Schöpfer Franz Liszt, und im Bewußtsein, an einer geheiligten Stätte deutscher Kunst zu weilen und den Begriff „Weimar", der in sich alle Kräfte echter deutscher Kulturpflege vereint, zu erleben.

Der ADMV endlich auf neuem Wege?

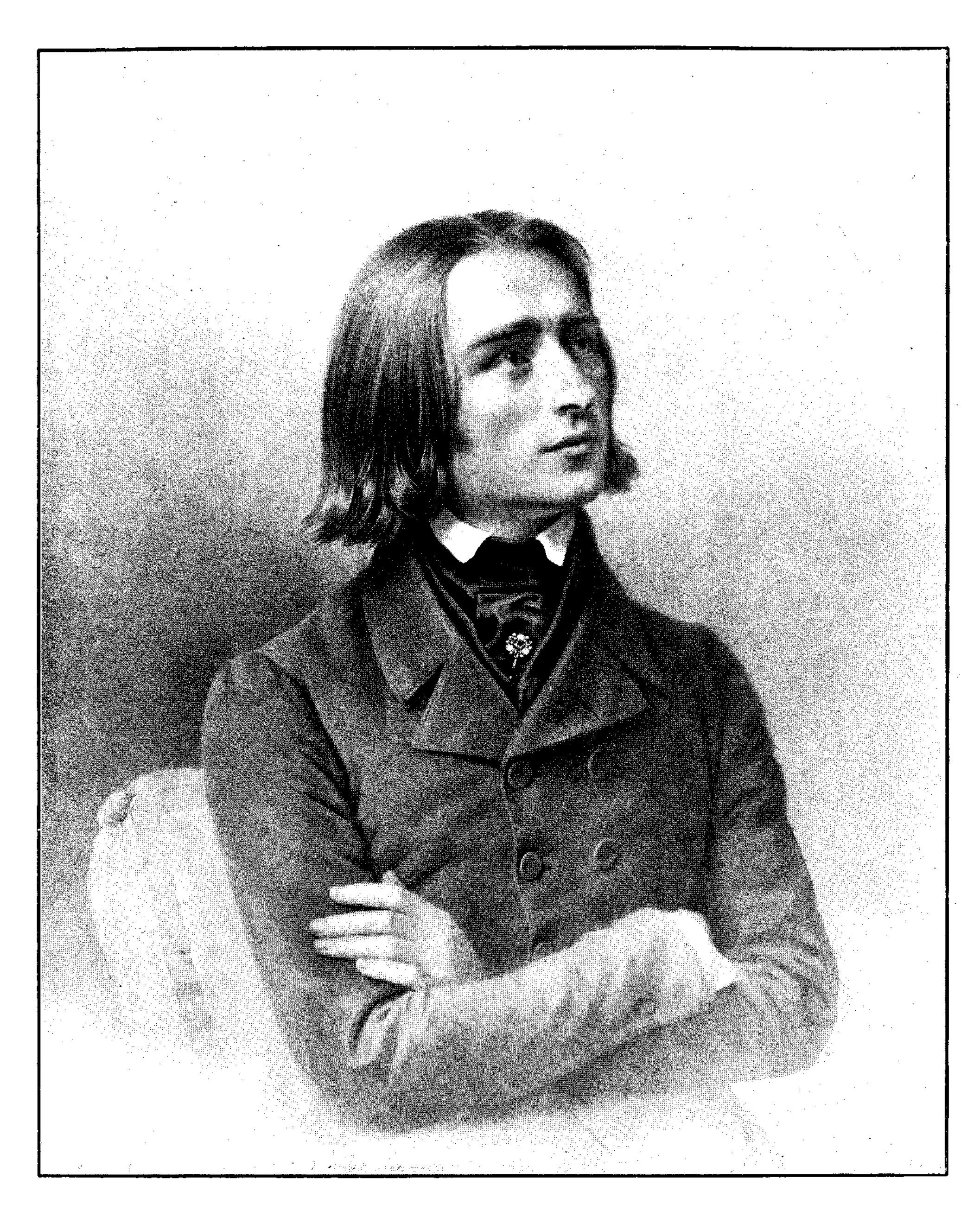
Von Richard Litterscheid - Essen

Trotz der großen Enttäuschungen, die der Allgemeine Deutsche Musikverein in den letzten Jahrzehnten und auch noch in den letzten Jahren nach der Machtübernahme bereitet hat, blicken alle deutschen Musiker und Musikfreunde mit besonderem Interesse auf das

kommende Musikfest dieses Jahres, das in Weimar stattfinden soll. Es hat nicht an Versprechungen gefehlt, nach denen nun endlich den vielen Irrtümern und Fehlern der Vergangenheit wirksam begegnet werden soll. Man weiß, daß Felix Oberborbeck, der Betreuer des Weimarer Musiklebens, an die Übernahme des Festes in die alte thüringische Residenz gewisse Bedingungen geknüpft hat und daß vor allem hinsichtlich der Programmwahl weitgehend nachgegeben worden ist. Trotzdem aber haben wir noch nicht die Überzeugung gewonnen, daß mit dieser erstmaligen Umstellung eine innere Neuordnung des Vereins, ein totaler, wirklich ernst zu nehmender und endgültiger Umschwung vollzogen ist, der eine konsequente Musikpolitik für die nächste Zeit garantiert. Gewiß wurde im Jahre 1933 anläßlich des Dortmunder Tonkünstlerfestes eine „Gleichschaltung" durchgeführt. Aber bei dieser „Handlung" ist es auch geblieben. Der Verein und vor allem sein Vorstand und sein Musikausschuß wurden judenfrei. Dafür ging er nun noch mehr als bisher allen Entscheidungen aus dem Wege und hielt sich an eine wohlwollende, rückwärtsschauende, biedere Neutralität, die sich mit der Musikgesinnung des Dritten Reiches einfach nicht vereinigen ließ.

Das alles hat allmählich dazu geführt, die Rolle des ADMV. als ausgespielt anzusehen und vollends an seiner Existenzberechtigung zu zweifeln. Es hat auch an harten Worten darüber nicht gefehlt. Noch im Dezemberheft der „Musik" war eine Reihe schwerwiegender Vorwürfe zusammengetragen, die eine allgemeine Beachtung erfuhren und gewiß auch zu einem gewissen Maß an Selbstbesinnung beitrugen. Aber einen sichtbaren Erfolg haben alle Angriffe noch nicht gehabt. Vielleicht soll die Hauptversammlung des ADMV. in Weimar endgültig ändernde Entschlüsse bringen, obgleich es der bedeutenden Stellung des Vereins im deutschen Musikleben entsprochen hätte, wenn er schon vorher zu entscheidenden Beratungen und Maßnahmen zusammengetreten wäre. Man wird das Gefühl nicht los, daß auch jetzt noch die alte liberalistische Taktik des „Auf-die-lange-Bank-Schiebens" herrschend ist.

Jedenfalls kann dieser Verein so bedeutend das Schicksal der deutschen Musik mitbestimmen, daß noch vor den Weimarer Tagen einmal aufgezeigt werden muß, was zu tun ist. Bisher ist es ja so gewesen, daß die Hauptversammlung möglichst nicht mehr als die Beibehaltung des Vorstandes und des Musikausschusses beschloß und daß irgendwer eine schöne Rede hielt. Damit begannen schon die verhängnisvollen Fehler. An der Wurzel aber müßte das Übel gepackt werden, wenn es wirksam bekämpft werden sollte; und so wird der Zusammensetzung des Vorstandes und des Musikausschusses zunächst die größte Aufmerksamkeit zu schenken sein. Wir brauchen bloß die Tonkünstlerfeste der letzten Jahre zu überprüfen, um zu wissen, wo der Hebel angesetzt werden muß. Zusammensetzung des Musikausschusses und Programmwahl standen in dieser Zeit in einem sehr aufschlußreichen Verhältnis. Auffällig war, wenn wir nur die letzten zehn Jahre überschlagen, nicht nur eine Bevorzugung jüdischer Tonsetzer, sondern außerdem eine einseitige Heranziehung süddeutscher Musiker, vor allem aber von Schülern, die in engerer Fühlung mit Mitgliedern des Musikausschusses standen. Im Dezemberheft der „Musik" wurde schon darauf hingewiesen, daß der Münchener Kreis in ungebührlicher



Franz Liszt

Lithographie von Mittag nach einem Gemälde von Fr. Kruger.



Josef Ingenbrandt



Foto Calker, Freiburg

Julius Weismann



Phot. Krauskopf, Königsberg

Erich Hannighofer



Herbert Brust

Die Komponisten der Reichstagung der NSKG in München.

Weise vordringlich das Wort erhalten hätte. Aber nun muß g a n z e Arbeit gemacht werden. In dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter R a a b e und dem gleichzeitigen Vorsitzenden des ADMV. ist ein Garant gegeben, daß nun endlich ein vollkommener Wandel geschaffen wird, der den Verein zu dem macht, was er in Wahrheit leisten soll. Vorstand und Musikausschuß sind von Grund auf neuzuwählen; oder richtiger: zu bestimmen, und zwar nach dem Gesichtspunkt der nationalsozialistischen Gesinnung, wie auch nach dem Gesichtspunkt der Fähigkeit, wirklich positiv und gründlich mitarbeiten zu können, ja auch nach dem Gesichtspunkt einer z u k u n f t - w e i s e n d e n Kunstanschauung, damit die überflüssige Trottelei mit den Rauschebärten endlich aufhört. Es wird zu erforschen sein, wer o b j e k t i v künstlerische Leistungen zwecks Aufnahme in die Festprogramme zu prüfen vermag, nicht einseitig, wie bekanntermaßen Joseph Haas. Der g e s a m t e deutsche Schaffensraum wird gleichmäßig (durch Satzung!) in Zukunft zu berücksichtigen sein, dem einseitigen Einbruch epigonaler und gegenwartsfremder Kirchenmusik wird zu steuern sein und der P r o g r a m m - p o l i t i k a u s A n g s t, der Programmpolitik für die Unproblematischen, die schwachen Nachbeter der Vergangenheit, wird begegnet werden müssen, und zwar durch die Wahl der Persönlichkeiten selbst, die die Geschicke des Vereins in Zukunft leiten. Man darf auch in gewisser Weise d e m M u t z u m E x p e r i m e n t das Wort reden, aber wohlverstanden: zu einem f r u c h t b a r e n Experiment, richtiger: zur E n t s c h e i - d u n g.

Von den Persönlichkeiten, die demnächst den ADMV. leiten, wird es abhängen, ob er noch eine Existenzberechtigung hat. Die Uhr steht für ihn gewissermaßen auf fünf Minuten vor zwölf! Weimar wird die Entscheidung bringen müssen. Hoffentlich tritt die Führung nicht unvorbereitet an ihre Aufgabe heran. Denn nicht noch einmal wird es mit unfruchtbaren Diskussionen nach parlamentarischem Muster gehen. Jetzt kann nur noch g e h a n d e l t werden, nur noch v o n G r u n d a u f Wandel geschaffen werden. Sonst hat alles Mühen keinen Zweck mehr. Somit ist dieser Aufsatz ein Appell in letzter Minute. Ob auch dieser wie in den vergangenen Jahren durch die gekränkte Eitelkeit einiger Vorstands- und Ausschußmitglieder überhört wird?

Das Wesen der zeitgenössischen Musik und ihre Beurteilung

Von K u r t H e r b s t - Berlin

Der Verfasser bezieht sich mit diesem Aufsatz auf eine demnächst erscheinende Bucharbeit und versucht hier in geschlossener Form die Grundlage zur Beurteilung unseres zeitgenössischen Musikschaffens zu geben.

D i e S c h r i f t l e i t u n g

Die Beurteilung unserer zeitgenössischen Musik wird meistens durch Vorurteile erschwert, die von vornherein ein klares Urteil über das zeitgenössische Musikschaffen als unmöglich und unzweckmäßig erklären möchten. Man bezieht sich hierbei etwa auf

den „historischen Abstand", der angeblich zur „richtigen Beurteilung" unserer musikalischen Gegenwart erforderlich sei. Dieser historische Abstand soll, wie man hinzufügt, zwar keineswegs das „Neue" der zeitgenössischen Musikwerke verkennen lassen, aber auch nicht deren Klangunterschiede übersehen, die sich erst noch zu einer größeren Stileinheitlichkeit entwickeln müßten. Ist diese Stileinheit — so lautet die Schlußfolgerung — und mit ihr auch wieder ein musikalischer Entwicklungsabschluß erreicht, dann sei auch um so deutlicher zu erkennen, zu welcher Entwicklung die Kompositionen unserer Gegenwart geführt haben; dieser Entwicklungsabschluß liefere uns dann endlich den grundlegenden Beurteilungsmaßstab, nach dem nunmehr alle bisherigen Musikwerke dieses Entwicklungsabschnittes „richtig" und „einheitlich" zusammengefaßt und bewertet werden könnten.

Der Unterschied zwischen einem stil-zusammenfassenden Zeitabschnitt und dem stil-bildenden Gegenwartserleben

Solche Vorurteile beruhen jedoch auf einer ganz falschen Vorstellung von der Musikentwicklung und übersehen hierbei gegenüber einer stil-zusammenfassenden Zeitepoche die innere Aktivität des Gegenwartserleben, das die zeitgenössische Lebenshaltung und ihren musikalischen Ausdruck (Musikstil) überhaupt erst bestimmt. Ein sogenannter musikalischer Zeit- oder Stilabschnitt und seine begriffliche Benennung bilden nämlich nur den Rahmen, um die musikalischen Vorgänge, Werke und Werte eines größeren Zeitraumes (Zeitepoche) nach bestimmten Gesichtspunkten, die der Grundhaltung dieser Zeitepoche entsprechen, zusammenzufassen. Wenn wir so einen größeren Zeitabschnitt Klassik oder Romantik umschreiben, wollen wir die Grundhaltung ihres Zeitgeschehens andeuten, was aber nicht ausreicht, die einzelnen Musikvorgänge zu beschreiben.

Wir verstehen etwa unter dem musikalischen Zeitbegriff Klassik die klassische Klarheit und musikalisch-thematische Verselbständigung der Form und ihrer sogenannten formbildenden „Funktionsharmonik". Wollen wir aber den Kompositionsstil der einzelnen Komponisten dieser Epoche in einer künstlerischen Breite erkennen, so müssen wir auf die betreffenden Kompositionen selbst zurückgreifen, die diesen klassischen Zeitbegriff verkörpern.

Eine solche Zeit kann man natürlich erst dann einheitlich benennen, wenn der betreffende Zeitraum verstrichen ist und nun — etwa gegenüber einem neu einsetzenden anderen Formungswillen — gleichsam zu einer einheitlichen und zusammenfassenden Bezeichnung seiner Grundmerkmale drängt. Eine klare Stildefinition ist aber im weit stärkeren Maße noch davon abhängig, daß die Bedeutung der einzelnen Musikwerke und ihrer Entstehungszeiten, die nun im Hinblick auf einen größeren Zeitraum zusammengefaßt werden sollen, dazu im einzelnen feststeht.

Um also die musikalische Gesamtentwicklung eines größeren Zeitraums beispielsweise von 1933 bis 1966 — wir rechnen hier dem entscheidenden Jahre 1933 zunächst einmal rein äußerlich die Jahre einer Generationsspanne hinzu — stilbegrifflich zusammenfassen zu können, muß man erst das Jahr 1966 abwarten. Es wäre aber geradezu widersinnig, wollte man die Beurteilung des gegenwärtigen Geschehens nun deshalb

von einer solchen zukünftigen Begriffsbestimmung abhängig machen, wo doch vielmehr umgekehrt dieser zukünftige Zeitbegriff erst von der Entwicklung und der Erkenntnis der einzelnen zeitgenössischen Vorgänge abhängt.

Deshalb kann die künstlerische Bedeutung und Bewertung unseres zeitgenössischen Musikschaffens niemals von der nächstfolgenden Musikentwicklung entscheidend beeinflußt werden. Denn die nächstfolgende Musikentwicklung hängt ja zunächst unmittelbar vom Schaffen unserer Gegenwart ab. Natürlich wird, wie es in der Musikentwicklung stets geschieht, die nächstfolgende Generation eine persönliche (eigene) Stellung zu unserem gegenwärtigen Musikschaffen einnehmen und sich aus der Gesamtheit der ihm gleichsam von uns übergebenen Entwicklungsmöglichkeiten bestimmte Entwicklungsmotive herausgreifen, die ihrem Schaffenswillen und Zeitrhythmus am nächsten kommen. Diese Entwicklungsmotive gehen damit aus unserem zeitgenössischen Musikschaffen hervor, können aber niemals für die Gesamtbeurteilung unseres Schaffens ausschlaggebend sein. Denn bei einer solchen Beurteilung entscheidet das zeitgenössische Werk selbst und die Gesamtheit seiner eigenen kulturellen wie musikalischen Entstehungsbedingungen. Um deshalb diese zeitgenössischen Schaffensbedingungen und damit den Maßstab zur Beurteilung unserer zeitgenössischen Musikwerke erkennen zu können, müssen wir zunächst einmal auf den Schaffenstrieb eingehen, der jedem Zeitgenossen zu eigen ist und auch für die zeitgenössisch-musikalische Gestaltung eine gleichsam gesetzgebende Bedeutung besitzt. Dieser Schaffenstrieb findet seine Aufgaben und Themen in der lebendigen Gegenwart, die der Schaffende in seinem Erlebniskreis gleichsam umformt, um sie dann in der Musik oder in einer anderen, ihm eigenen Ausdrucksform zu verarbeiten. Bei der musikalischen Darstellung ist er aber auch zunächst an diejenigen Klänge und Musikformen gebunden, deren Verständlichkeit und Allgemeingültigkeit aus dem Zusammenhang seiner Gegenwart mit der bisherigen Kultur- und Musikentwicklung hervorgehen. Da es sich also hierbei um eine zielbewußte Verbindung zwischen dem neubildenden Gegenwartserleben und der Umgestaltung der bisher geltenden musikalisch-kulturellen Darstellungsmittel (Klang- und Formbildungen) handelt, möchten wir dieses zielbewußte Zusammenwirken von entwicklungsbedingten Ausdrucksformen und dem gegenwartsbedingten Schaffenstrieb als „stilbildendes Gegenwarts- oder Zeitbewußtsein" bezeichnen und seine Bedeutung im allgemeinen und im Hinblick auf die musikalische Nutzanwendung kurz darlegen.

Das stil-bildende Zeitbewußtsein als Inbegriff unserer zeitgenössischen Schaffensgrundsätze

Dieses stil-bildende Zeit- oder Gegenwartsbewußtsein lebt von unserer Schaffenskraft, die der rhythmisierende Ausdruck unseres Wesens ist. Dieses Wesen, als Inbegriff der für unseren Volkskreis grundlegenden seelischen Kräfte und Eigenschaften, bildet die einheitliche Grundlage unserer Lebensart, die sich nach der mehr persönlichen Veranlagung und Begabung des einzelnen auf einem bestimmten Lebens- und Berufsgebiet auswirkt. Wir werden so bereits in den Jahren unserer Entwicklungszeit bestimmten Lebens- und Berufsformen zugeführt, die es uns ermöglichen, an bisherige Kultur-

güter und Kulturerfahrungen anzuknüpfen und auf ihnen weiterzubauen, soweit es eben unseren Bestrebungen und dem Stilempfinden unserer Art entspricht. Wir haben es also nicht nötig, jedesmal auf die Elementarformen der ersten Entwicklung zurückzugreifen, wenn wir in der Lage sind, den Sinn dieser Elementarformen auch aus der letzten Kulturentwicklung zu begreifen. Denn Kultur heißt Ausbildung und Pflege unserer Anlagen in der Richtung bestimmter Lebens- und Berufsformen, deren bisherige Entwicklungslinien zugleich die kultur-historische Bindung unseres Wesens darstellen. An diese Entwicklungslinien sind wir gebunden, soweit es sich darum handelt, in dem bisher Gewordenen und Erreichten die geltenden Ausdrucksformen unseres Kulturlebens zu erkennen, die wir nun je nach unserer Leistungsfähigkeit weitersteigern und mit dem Zeitrhythmus unserer Gegenwart verbinden wollen.

Die Notwendigkeit von der Steigerung unserer Ausdrucksformen soll nun in der Musik nicht etwa heißen, daß die musikalischen Meisterwerke nicht mehr ausreichend seien und deshalb umgestaltet oder gar ersetzt werden müßten. Im Gegenteil: Jedes wertvolle Musikstück ist ein abgeschlossenes Ganzes, das in sich begründet und künstlerisch fertig dasteht. Was wir dabei unmittelbar erleben und auf uns wirken lassen, ist die Ausgeglichenheit und Erfüllung seiner musikalischen Mittel. Bei der Bezeichnung „musikalische Mittel" wollen wir vorläufig ganz allgemein an die Gesamtheit der thematischen und kompositionstechnischen Eigenschaften und Eigenheiten denken, mit denen der Komponist uns seine musikalischen Gedanken vermittelt.

Gleichartige musikalische Grundeigenschaften und ihre wandlungsfähige Gestaltung

Von einer solchen musikalischen Ausgeglichenheit und Erfüllung können wir nun bei allen guten Musikstücken sprechen, ohne daß wir aber gleichzeitig eine unmittelbare Übereinstimmung und Verwendung der jeweiligen Kompositionsmittel feststellen können. Wir finden Unterschiede in der Melodik, Harmonik, Rhythmik u. a., die jedoch das, was wir vorläufig als musikalische Ausgeglichenheit und thematische Erfüllung bezeichnen und im Verlauf unserer weiteren Untersuchungen von der musikalischen Seite aus genau erfassen wollen, gemeinsam haben. Bei diesen stets wiederkehrenden Gemeinsamkeiten handelt es sich also um musikalisch gleichwertige Grundeigenschaften, die trotz ihrer verschiedenartigen Gestaltung im Prinzip immer wiederkehren und einen wesentlichen Bestandteil in der Musikvorstellung unseres Kulturkreises ausmachen.

Gegenüber diesen gleichwertigen Grundeigenschaften müssen wir nun die Veränderung der kompositorischen Mittel hervorheben, wie sie im Klang einerseits und in der musikalischen Formbildung andererseits bestehen.

Die Gesetzmäßigkeit der musikalischen Umgestaltung

Verfolgen wir aber die Veränderung der musikalischen Kompositionsmittel genauer, so werden wir ohne weiteres Zusammenhänge erkennen, die organisch verlaufen und selbst dann noch aus dem organisch-musikalischen Gleichgewichtsempfinden heraus beurteilt bzw. auch verurteilt werden können, wenn ihre Entwicklungslinien zu einem unfertigen Ergebnis geführt worden sind. Denn die Gesetzmäßigkeiten sind so stark, daß

sie in jedem Falle erkennbar sind. Jede Umgestaltung ist das Resultat ihrer Triebkräfte, die aus der zeitgenössischen Kulturlage heraus bestimmbar sind.

Wenn heute beispielsweise ein Komponist sagt: „Ich habe dieses Musikstück komponiert", so will er mit diesem Stück seiner Mitwelt etwas Musikalisch-Eigenes bieten, und zwar Eigenes zumindestens so weit, als dieses Stück in dieser musikalischen Gestaltung bisher noch nicht geschrieben wurde. Der betreffende Komponist ist dabei genau wie seine Zeitgenossen an die bisherige Musikentwicklung gebunden, — eine Entwicklung, deren Musikstücke sich unmittelbar oder in der Gesamtentwicklung bis zur Gegenwart hin durchgesetzt haben und deren Kompositionsmittel im Sinne musikalischer Mitteilungsformen für diese Gegenwart gültig und verständlich sind.

In dem musikalischen Ergebnis dieser bisherigen Entwicklung gilt es nun den Sinn der musikalischen Mitteilungsform weiterzubilden und, wie bereits mehrfach betont, inmitten des schöpferischen Kulturlebens auch die musikalischen Ausdrucks- und Mitteilungsformen zu steigern. Die Ableitung solcher zeitgenössischen Kompositionsmittel aus dem eben dargestellten Zusammenhang und ihre zeitgenössische Verwendung gestattet uns dann ohne weiteres, ein neues Klangergebnis zu rechtfertigen, das sich aus einer solchen kompositorischen Umgestaltung ergeben hat.

Worauf hat sich die Beurteilung bei zeitgenössischen Musikwerken zu beziehen?

Gehen wir bei unserer Problemstellung noch einen Schritt weiter, so wirkt sich beim zeitgenössischen Musikschaffen die Bezeichnung „neue" Musik da oftmals sehr irreführend aus, wo man glaubt, es gäbe eine bewußt „neue" Musik oder bewußt „neue" Kompositionsmittel.

Bei einem derartigen Tatendrang jagt man aber lediglich einem fälschlichen Wortattribut nach: Denn die jeweiligen Kompositionsmittel vertragen niemals die Bezeichnung „neu", sondern sind uns lediglich aus dem Zusammenhang von Gegenwart und der bisherigen Gesamtentwicklung heraus aufgegeben; ihre Verarbeitung kann erstmalig und einmalig sein, und ihr Ergebnis kann sich neubildend auswirken. Diejenigen aber, die das zukünftige Kompositionsergebnis dieser Neubildung erst abwarten möchten, um hiernach den Wert und die Berechtigung des Ausgangswerkes zu beurteilen, stellen den musikalischen Entwicklungsprozeß geradezu auf den Kopf.

Denn die Aufgabe der zeitgenössischen Musikbeurteilung hat sich zuallererst auf die historisch-bedingte Anwendung und auf die ausgeglichene Verwendung zeitgenössischer, d. h. also mit der bisherigen Musikentwicklung gegebener Kompositionsmittel zu beziehen, die hier und da zu zeit-eigenen Musikwerken und neuen Musikergebnissen geführt haben.

Erkennen wir so die kompositionstechnischen sowie musikalisch-kulturellen Zusammenhänge, die zu einem neugestalteten Werk geführt haben, so ist mit dieser Erkenntnis zugleich der Grad der künstlerischen Berechtigung und Eigenheit dieses Werkes klargestellt. Ist die Entstehung dieses Werkes somit aus dem Zusammenwirken der künstlerisch-musikalischen und der musikalisch-kulturellen Kräfte zu bejahen, dann kann

dieses Werk ohne weiteres der Zukunft übergeben werden, und zwar im festen Glauben an die damit hinausgestellten Entwicklungsmöglichkeiten, für deren Gesamtheit wir einzustehen haben.

Es wird aber stets Fälle geben, wo einige Komponisten ganz oder teilweise hinter den zeitgenössischen Aufgaben zurückbleiben, andere wieder sich im Kampfe um neue Ausdrucksformen vorzeitig überstürzen. In solchen Fällen ist die Notwendigkeit gegeben, die zeitgenössischen Aufgaben in klarbewußter und musikalisch-eindeutiger Haltung vorzustellen und mit diesen Aufgaben zugleich den entsprechenden Maßstab für ihre Erfüllung fest zu umreißen. Das ist die schöpferische Arbeit, die auch von der Kritik gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen zu leisten ist.

Briefe Franz Liszts und seiner Familie

Mitgeteilt von Friedrich Schnapp-Frankfurt a. M.

Die Originale der hier zum ersten Male veröffentlichten Briefe stammen aus dem Besitz von Fräulein Elsa und Gerta v. Liszt in Berlin. Sie sind an den Großvater der Besitzerinnen, Eduard v. Liszt, gerichtet, den geliebten, um 5 Jahre jüngeren „Vetter" (eigentlich Stiefonkel) Liszts.

Eduard Liszt wurde am 31. Januar 1817 aus der dritten Ehe seines Vaters Georg Adam Liszt — dem Großvater Franz Liszts — in Margarethen am Moos (bei Wien) geboren. Als Franz Liszt erkannt hatte, daß von den mehr als 20 Stiefgeschwistern seines Vaters gerade Eduard den Willen und die Fähigkeiten besaß, sich aus beschränkten Verhältnissen in geistiger wie materieller Beziehung zu erheben, schloß er mit ihm einen Freundschaftsbund, der bis zu Eduards Tode (am 8. Februar 1879) in seltener Harmonie währte. Liszt verhalf dem „Vetter" zu einer gediegenen Ausbildung und dadurch zu einer ungewöhnlichen Laufbahn; 1867 erwirkte er sogar bei Kaiser Franz Joseph die Genehmigung, den ihm 1859 verliehenen erblichen Ritterstand auf Eduard übertragen zu dürfen.

Eduard v. Liszt verwaltete auch einen Teil des Vermögens der Fürstin Carolyne Wittgenstein, und die Ersparnisse, die noch Adam Liszt, der frühverstorbene Vater Franzens, aus den Konzertreisen seines Sohnes, des „Wunderkindes", gemacht hatte.

Bemerkenswert ist, daß Liszt den Namen Eduards in seinem ersten Brief L i s t schreibt, und daß sich Eduard selbst noch im Jahre 1839 so unterzeichnet. Das würde für die Behauptung sprechen, wonach der in Ungarn lebende Zweig der Familie das „z" nur aus Gründen der Aussprache seinem Namen beigefügt hat.

An dieser Stelle sei den Damen v. Liszt herzlicher Dank für die gütige Erlaubnis zur Benutzung ihres reichen Materials ausgesprochen. Die folgenden Briefe bilden nur einen kleinen Teil der handschriftlichen Schätze, welche von den Besitzerinnen in pietätvoller Weise gehütet werden. Es wäre dringend zu wünschen, daß bald das gesamte Material in Buchform erschiene.

Franz Liszt an Eduard Liszt.

(Adresse:) Herrn Edouard Liszt
Hofmeister bei Herrn Edlen von Streinsberg
Bürgerspital, 3 Stock,
3 Stiege, Wien.

*Mailand, 17. December 1837.

Ich kann die Anstrengungen nur sehr billigen, die Sie machen, mein lieber Eduard, um sich durch Ihre Arbeiten und Ihre Talente auf die Höhe einer ehrenvollen und ausgezeichneten Stellung in der Gesellschaft zu erheben. Die enorme Kinderzahl meines armen Großvaters hat ihm leider nicht erlaubt, für die Erziehung jedes einzelnen besonders Sorge zu tragen. Sie haben in dieser und anderer Beziehung Schwierigkeiten zu überwinden gehabt, und ich weiß Ihnen meinerseits ganz besonderen Dank dafür, daß Sie ihnen mutig die Stirn geboten haben. Fahren Sie fort, mein lieber Eduard, in Ihren lobenswerten Studien; arbeiten Sie, lernen Sie soviel wie Ihnen nur möglich ist und seien Sie überzeugt, daß Ihnen früher oder später die Belohnung dafür zuteil werden wird.

Sie haben wohl daran getan, französisch zu lernen. Diese Sprache ist heutzutage für jeden Menschen notwendig, der nicht auf immer in seinem Dorfe vergraben bleiben will. Übrigens wird unser Briefwechsel dadurch viel leichter werden. Zu meiner Schande gestehe ich, daß ich die Gewohnheit deutsch zu schreiben, vollständig verloren habe und ich finde beim Sprechen sogar nur mit einer gewissen Mühe die Wendungen und Satzbildungen wieder, die dieser herrlichen Sprache eigen sind. Aus diesem Grunde erklärt es sich auch, warum ich niemals meinem Großvater schreibe, der übrigens immer auf meine Bereitwilligkeit zählen kann, mich ihm angenehm zu erweisen, soweit es mir möglich sein wird.

Meine Reise nach Wien hat sich noch verzögert. Ich werde wahrscheinlich erst im Frühling 1839 dort sein. Wenn ich Ihnen dann irgendwie nützlich sein kann, mein lieber Eduard, wird mir das eine wahre Freude bereiten. Inzwischen geben Sie mir von Zeit zu Zeit Nachricht von sich. Bis Anfang März adressieren Sie Mailand, postlagernd. Später kann Ihnen meine Mutter, die immer in Paris bleibt, sagen, in welcher Stadt Italiens ich mich befinde.

Leben Sie wohl, mein lieber Eduard. Rechnen Sie stets auf meine Ergebenheit und empfangen Sie den Ausdruck meiner Wertschätzung und Freundschaft

F. Liszt.

Hans v. Bülow an Eduard Liszt.

Hochverehrter Herr,

Daß ich mir so spät die Ehre gebe, Ihnen die ergebene Mittheilung von meiner am 19. August in Berlin vollzogenen Vermählung mit Ihrer Nichte Cosima Liszt zu machen, mögen Sie in Ansehung der Eile gütigst entschuldigen, mit welcher die Vorbereitungen und unsere am nämlichen Tage erfolgte Abreise vor sich gegangen sind. Ich wage zu hoffen, daß diese Versäumniß Ihnen noch nicht die Vermuthung erregt hat, als ob die Dankbarkeit, zu der Sie mich einst verpflichtet haben, und zu deren Darlegung mir leider bisher noch keine Gelegenheit geworden ist, in meinem Herzen erloschen sei oder sich vermindert habe. Die Bewahrung eines freundlichen Wohlwollens von Ihrer Seite wird stets für mich zu dem Werthvollsten und Ermuthigendsten zählen, mich der Ehre und des Glückes, einer näheren Verbindung mit der erlauchten Familie, der Sie angehören, würdig zu zeigen. Es ist mir unmöglich, auszusprechen, wie unendlich glücklich mich diese Verpflichtung macht; Cosima ist ein Wesen, wie es sich kaum träumen läßt, so reich an Anmuth, Geist und Herz. Sie ist in Wahrheit die Verwirklichung meines Ideals von einer Frau — nur daß die Wirklichkeit schöner ist, als ich sie denken konnte. Bei dem Interesse, welches Sie an Ihrer Nichte nehmen, glaube ich Ihnen meine Gesinnung andeuten zu dürfen, damit Sie die etwaige Mißheirath, welche sie geschlossen hat, nicht für schlimmer halten, als sie ist. Ich erkenne und weiß es, wie edel und herrlich die Lebensgefährtin ist, die ich meinem hochverehrten Meister danke und — ich werde ihn nicht strafen, daß er sie mir anvertraut hat. Mögen Sie, hochverehrter Herr, eine Verbindung, die mein Lebensglück begründet und der mich würdig zu erweisen, ich den festesten und ernstesten

---

Ein * bedeutet, daß der betr. Brief aus dem Französischen übersetzt worden ist.

Willen habe, nicht unwillkommen heißen und mir vergönnen, anzunehmen, daß Ihre verwandtschaftliche Theilnahme für Cosima einen Schatten des Wohlwollens auf denjenigen werfen mag, der sich zeichnet

Ihren
mit größter Hochachtung und Dankbarkeit
ergebenen
Hans v. Bülow

Baden-Baden
22. Aug. 1857.

Meine Frau trägt mir die freundschaftlichsten Grüße an Sie auf. Sie freut sich sehr, Sie vielleicht in nicht zu langer Ferne einmal wiederzusehen und dankt Ihnen mit besonderer Herzlichkeit für alle Ihre Güte und Liebenswürdigkeit für ihren Bruder Daniel. Sie würde Ihnen schon heute selbst geschrieben haben, allein es drängt uns die Zeit zu dem verabredeten Besuche bei ihrer Mutter, die gegenwärtig mit Frl. Blandine im Hotel Byron bei Villeneuve wohnt unnd in Kurzem nach Italien reisen will. Nach einigen Wochen Aufenthalt noch in Zürich und später in Weimar denken wir uns vom 1 October an in Berlin zu etabliren.

Cosima v. Bülow an Eduard Liszt.

(Adresse:) Herrn Edouard Liszt
Wien

* [Berlin,] 4. März 1858

Mein Mann ist augenblicklich so sehr beschäftigt, mein lieber Eduard, daß er Ihnen nicht selbst danken kann und hat mich beauftragt Ihnen zu sagen, wie angenehm ihm Ihr kleiner Brief gewesen ist und wie sehr er Ihre Zustimmung zu würdigen weiß. Das Konzert war prachtvoll; als mein Vater eintrat, wurde er mit der Begeisterung empfangen, die seine großartige Persönlichkeit den Klügsten und Beschränktesten wie den Klügsten einflößt. Nach den Idealen wurde er einstimmig zweimal hervorgerufen, und seit langen Jahren hatte man in Berlin kein Publikum gesehen, das während der Darbietung so aufmerksam und nach der Ausführung der verschiedenen Werke so begeistert war. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, wie glücklich wir gewesen sind, Ihnen, die Sie wissen, welche Freude die bloße Gegenwart meines Vaters um sich verbreitet; jedesmal, wenn man ihn nach einer kurzen oder langen Trennung wiedersieht, ist es, als würde man wieder auferweckt; man ist neugeboren zur Kraft, zur Güte, zur Hoffnung; und ein Blick von ihm ist eine mächtige Ermutigung zur Tugend! Heute ist er nicht mehr unter uns, er ist wieder in Weimar und alles ist hier ganz verlassen; aber ich will nicht klagen, ich erinnere mich lieber an die schönen Tage und hoffe auf andere ähnliche.

Durch meinen Vater erfuhr ich, daß Sie sich wieder verheiratet haben, mein lieber Eduard, und ich erlaube mir Ihnen dazu, obgleich verspätet, von ganzem Herzen Glück zu wünschen. Sagen Sie bitte Ihrer Frau meine herzlichsten Empfehlungen. Möge Sie mich nicht ganz als eine Fremde ansehen, wenn ich die Freude haben werde, ihre Bekanntschaft zu machen. Ich habe sogar sagen hören, daß Sie vorhätten, in diesem Sommer nach Berlin zu kommen, und mein Mann und ich bitten Sie innig, Ihren Plan zu verwirklichen; es würde mir so lieb sein, die Bekanntschaft mit Ihnen, lieber Eduard, zu erneuern und es scheint mir, daß wir uns verstehen müssen, da wir dieselbe Verehrung und denselben Glauben haben. Bis Sie uns die Freude Ihres Besuches machen, erlauben Sie uns die Versicherung unserer anhänglichen und ergebenen Freundschaft. Haben Sie nochmals Dank für den Ausdruck Ihrer Anteilnahme an den Ereignissen des 14. Januar und des 27. Februar.

Cosima v. Bülow.

Cosima v. Bülow an Eduard Liszt.

(Adresse:) Herrn Landesgerichtsrath
Eduard Liszt
Wien

* [Berlin, 20. Dezember 1859.]

Mein lieber Onkel,

Ich weiß, daß Ihnen die Fürstin und mein Vater die traurige Nachricht mitgeteilt haben, mit der Bitte um Ihre Gebete für den armen Verstorbenen[1]. Doch möchte ich Ihnen selbst schreiben, um Ihnen aus

[1]) Liszts einziger Sohn Daniel, geb. am 9. Mai 1839 in Rom, gest. am 13. Dezember 1859 in Berlin.

der Tiefe meines Schmerzes für alle Liebe zu danken, die Sie dem erwiesen haben, den ich beweine! Er wird es nicht vergessen, glauben Sie mir, und in seinem Frieden dort oben an Sie denken — in all der Dankbarkeit, welche er für Sie in diesem Leben der Unruhe und des Truges empfand! Gern möchte ich wissen, wann das Totenamt in Wien gehalten worden ist, das Sie auf Wunsch der Fürstin veranlaßt haben, auch würde es mir lieb sein, die Namen der Anwesenden zu erfahren; in diesen Augenblicken des Kummers klammert sich die Seele an alle Einzelheiten, als ob sie noch besser durch die Erde zu dem dränge, den sie nur in ihren Erinnerungen und in seiner Hoffnung wiederfindet.

Würde es zuviel sein, mein lieber Onkel, Sie darum zu bitten, mir alle Gegenstände zu schicken, die Daniel gehört haben? — von seinen paar Bildern, seinen Büchern, seiner Kleidung bis zu seinen Heften; mit einem Wort: alles. Ich möchte Sie nur bitten, mein lieber Onkel, von seinen Büchern oder von seinen Bildern sich das auszuwählen, was Sie gern behalten möchten, denn es liegt mir viel daran, daß Sie ein Andenken von ihm haben. Sie werden mir diese Genugtuung nicht versagen, denn Sie haben Daniel geliebt!

Leben Sie wohl, mein lieber Onkel, verzeihen Sie diese unzusammenhängenden Zeilen; trotz meinen Anstrengungen fühle ich mich noch ganz fassungslos und mein Gemüt gleicht einer Stadt nach einem Erdbeben.

In herzlicher Verehrung

Ihre

C. B.

Franz Liszt an Eduard Liszt.

Lieber verehrter Freund,

Herzlichen Dank für Deine herzliche Theilnahme an meinem Leid. Der Tod meines Sohnes war wie ein Bild des Fra Beato Angelico. Derselbe Frieden von Oben, dieselbe Gottesbereitschaft.
Wenn es mir verliehen sein dürfte, später diese Empfindung in musikalische Formen zu bannen, soll mein Trost Euch Erbauung bereiten!

In treuer Freundschaft Dein

13. Januar 60. Weimar. F. Liszt.

Cosima von Bülow an Eduard Liszt.

(Adresse:) Herrn Dr. Eduard Liszt
k. k. Landesgerichtsrath
Alservorstadt
Rothes Haus

Wien

Mein lieber Onkel, [Berlin,] 27. November 1860.

Sie haben mir geschrieben während mein Vater bei Ihnen war, — ich antworte Ihnen zwei Tage nach seiner Abreise von hier, noch ganz unter dem Eindruck seiner Gegenwart und in derselben seelischen Verfassung, in der auch Sie mir geschrieben haben und die ich Ihnen verzeihen sollte — ein Wort, das mich so sehr bewegt hat!

Er macht uns ja nicht nur glücklich, wenn er da ist, sondern er macht uns auch besser: das ist das Geheimnis der Macht, die er ausstrahlt; in seiner Nähe fühlt man sich stärker, edler, milder, ergebener, liebender. Er veredelt uns in unseren eigenen Augen und eine wie tolle Freude mir auch manchmal das Glück macht, ihn zu sehen und zu hören, so bin ich doch immer in einer frommen Stimmung und dem Gebete näher als dem Lachen. Ich lasse mich mit Ihnen gehen, mein lieber Onkel, Sie sind einer der Wenigen, mit dem ich von ihm sprechen kann. Er kam hierher zur Taufe Ihrer Großnichte, die Daniella Senta heißt, und die er über das Taufbecken gehalten hat. Ich habe jetzt die Überzeugung, daß mein Kind edel und gut wird. Die Feierlichkeit fand am vergangenen Samstag in unserem Hause statt, und ich bedaure lebhaft, daß Sie nicht anwesend waren; denn ich weiß, daß Sie daran teilgenommen hätten und für die Neugeborene Gelübde getan haben würden. Sie hat sich entzückend benommen und war gar nicht garstig, was ohne allzu große mütterliche Selbstgefälligkeit gesagt sei.

Haslinger soll Ihnen dieser Tage die beiden Tristan-Partituren zustellen, die eine für Sie und die andere für Frau Dustmann, der Sie ihr Exemplar bitte überbringen wollen, indem Sie Hans und mich ihr emp-

fehlen und ihr sagen, daß ihre Loreley uns noch in den Ohren tönt. Letzthin hatte Mignon, gesungen von einer geborenen Sängerin, Jenny Meyer, einen ähnlichen Erfolg wie die Loreley im letzten Jahr in Wien. Man mußte sie wiederholen und sogar unsere Kritik hatte ihre langen Eselsohren gespitzt und begonnen, in einem anderen Tone zu i-a-en, entschiedene Genialität, feine Züge, schönes Colorit[1]) etc. etc., für jetzt ist das viel. Hans hat den Plan, im zweiten Teil der Saison die Graner Messe aufzuführen, aber wir sprechen nicht darüber, aus Furcht, daß es Unglück bringt. Da mein Vater beschlossen hat, in diesem Jahr Wien nicht anzugreifen, wird Hans sich nicht dorthin begeben, obwohl er es sehr bedauert. Haben Sie den Fliegenden Holländer gesehen und welchen Eindruck hat er Ihnen gemacht? Man sagt, der Erfolg sei ungeheuer gewesen, was immer Freude macht; welche Verachtung man auch für dies undefinierbare Ding hat, das sich Publikum nennt. Waren Sie bei der Lektüre der Hebbelschen Niebelungen zugegen? Mein Vater war hingerissen davon, was mich auf ihre Lektüre sehr ungeduldig macht. Wann erscheinen sie? Nun sind Sie mit Fragen bombardiert worden, mein lieber Onkel, seien Sie mir darüber nicht böse, ich kehre wieder ins Leben zurück und das äußert sich bei den Frauen im allgemeinen durch eine Plagelaune. Antworten Sie mir bald und seien Sie der herzlichen Anhänglichkeit versichert Ihrer ganz ergebenen Cosima v. Bülow.

Tausend freundschaftliche Grüße Ihrer lieben Frau, die ich bitte, mir einiges Wohlwollen zu bewahren. Hans empfiehlt sich ihr aufs Beste und drückt Ihnen die Hand.

---

[1]) Das gesperrt Gedruckte ist in deutscher Sprache geschrieben.

Blandine Ollivier an Eduard Liszt.

(Adresse:) Monsieur
le docteur Edouard Liszt
Altervorstadt 197
(Autriche) Vienne

* Mein lieber Onkel,

Vor einigen Tagen habe ich Ihren liebenswürdigen Brief erhalten und Mme Patersi[1]) den Wechsel, den Sie für sie an mich adressiert haben, sogleich zugestellt. In 2 Monaten verlasse ich Paris. In der Nähe von Marseille gehe ich auf's Land und wenn alles nach Wunsch geht, werde ich wahrscheinlich 1 Jahr lang von Paris fernbleiben. Wenn Sie also während dieser Zeit noch einen Wechsel an Mme Patersi zu schicken haben, tun Sie gut, ihn direkt an sie 26 rue Vanneau faubourg St Germain Paris zu richten. Mein Vater oder die Fürstin haben Ihnen vielleicht gesagt, daß ich guter Hoffnung bin. Bis jetzt trage ich meine kostbare Last sehr tapfer; im Mai reise ich ab, um meine Niederkunft bei meiner Schwägerin zu erwarten, deren Gatte Arzt ist und die schon 2 Kinder hat. Ich möchte auf dem Lande nähren und denke deshalb an eine so lange Abwesenheit. Meine Großmutter befindet sich Gottseidank viel besser, sie geht in ihrer Wohnung auf 2 Krücken gestützt, und ihr Allgemeinbefinden ist so gut, daß ich bereits ein wenig Hoffnung habe, sie mit der Zeit auf die Straße gehen zu sehen, auf einen Stock gestützt. Wenn der herzliche Wunsch etwas dazu vermöchte, würde sie schon ganz wiederhergestellt sein; ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr ich leide, wenn ich sie, die so lebendig ist, zu solcher Ruhe und Untätigkeit verdammt sehe. Mein Gatte hat gestern in der Kammer gesprochen — er hat dort einen großen Erfolg gehabt, und was noch mehr ist, er war in sehr guter Verfassung, sehr beredt, er hat den Beweis eines **großen**, ritterlichen und gerechten Geistes gegeben und er hat die Dinge klar ausgesprochen, die einem Lande verderbliche Irrtümer verursachen können, wenn sie in ihrem unbestimmten und verworrenen Zustand verbleiben. Heute regnet es nichts als Glückwünsche. Man kann sich die Anzahl der Menschen nicht vorstellen, die sich zu den Tribünen drängen. Frankreich beginnt diese Begierde nach Autorität und Stillschweigen zu verlieren, die M. de Montalembert im Jahre 1852 feststellte. Ein junger Mann war gestern um 4 Uhr morgens in der Kammer, um einen Platz auf der öffentlichen Tribüne zu erhalten, er empfing die Nummer 17, man wartete dort schon seit 2 Uhr morgens.
Leben Sie wohl, mein lieber Onkel, wenn Sie ein wenig freie Zeit haben, seien Sie so liebenswürdig, mir Nachrichten von Ihnen und Ihrer kleinen Familie zu geben. Mein Mann drückt Ihnen herzlich die Hand. Großmama sendet Ihnen tausend Grüße, denen ich mich anschließe.
Paris, den 13. März 1862. Blandie Ollivier geb. Liszt.

---

[1]) Die Erzieherin Cosimas, Blandines und Daniels; einst Lehrerin der Fürstin Wittgenstein.

Anna Liszt[1]) an Eduard Liszt.

(Adresse:) Monsieur
Monsieur le Dre Euard (sic) Liszt
k. k. Landesgerechtsrath
et Vorstandt der Notariatskammer
Schottenhof à

Vienne

Autriche

Lieber Herr Bruder, Paris le 29. July 1864.

Vielen Dank der Erinnerung zu meinem Nahmensfeste, als auch für die photographien die mir sehr viel Freude machten indem ich Sie darin sehr gut getroffen finde. Ihre Frau die ich nicht die Ehre habe zu kennen, kam mir vor in dem portrait als hätte ich Sie schon oft gesehen was doch gar nicht wahrscheinlich seyn kann. Sie hat ein sehr vernünftiges kluges Gesicht. Ich möchte Sie sehr gern persöhnlich kennen. Führen Sie Sie einmal nach Paris denn ich kann leider nicht mehr nach Wien kommen. — Sie gehen nun auch zu den Musique-Fest nach Karlsruh, da haben Sie Recht daß wird Ihnen zur Aufheiterung der Seele, und deß Körpers dienlich seyn. Von da könnten Sie wohl einen Sprung nach Paris machen, es ist nun 16 Jahre daß Sie hier waren seither hat sich Paris sehr verschönert. Dem Wechsel für Madm. Patersi die den 22 Juny in dem Herrn entschlaffen ist, habe ich sogleich nach Empfang ihrer Schwester Madame de St. Mars übergeben und bringe Ihnen ihren Dank dar. Wir haben seit 3 Wochen große Hitze, die zwar für meinen üblen Zustand in jambes mir gut thut, aber außer dem leidend ist weil ich gar keine Schattenseite bewohne, sondern en pleine midi.
Ich hoffe daß Sie von der Gebürgsluft die Sie denken bald einzuhauchen den besten Erfolg ziehen für Sie, und ihre Familie. bin ich mit Hochachtung nebst freundschaftlicher Begrüßung an ihre Frau und Kinder

Ihre
ergebene Schwägerinn
Anna Liszt.

[1]) Liszts Mutter, eine geborne Lager.

Aus einem Briefe der Fürstin Wittgenstein an Eduard v. Liszt.

* Lieber Herr Eduard

...Ich beglückwünsche Sie herzlich zu der prächtigen Ziffer unseres Budgets. Wir haben noch niemals diese 270 gesehen — möge es ein gutes Vorzeichen sein! Für Sie und für uns...
Können Sie Mosenthal nicht sagen, daß ich Ihnen beigefügte Abschrift des Briefes von Montalembert mitgeteilt hätte, da er mir große Freude gemacht hat und daß Sie glaubten, ich sollte bei der Veröffentlichung dieses Briefes selbst noch einen anderen schreiben — z. B. in der Neuen Freien Presse... Ich möchte diesen Brief gern veröffentlichen, gewiß nicht für mich — meine Person ist immer aus dem Spiel[1]) — sondern wegen der Ideen und der aus ihnen folgenden Konsequenzen. Dieser Brief wird auch Ihnen gewiß angenehm sein; zeigt er doch meine lieberalen Gefühle und die Möglichkeit, sie in Rom zu veröffentlichen.
Das beantwortet schon teilweise die Fragen, die Sie an mich richten. Fern von Rom sieht man viel zu schwarz. Es ist nicht so schlimm wie es aussieht — fürchten Sie keinen Bruch zwischen der Kirche und dem Jahrhundert. Ich kann Ihnen versichern, daß er nicht eintreten wird. Im Gegenteil! Behalten Sie dies „im Gegenteil" noch für sich, aber seien Sie hoffnungsvoll; beruhigt und getröstet wie Montalembert, dem ältesten und berühmtesten Vertreter des Liberalismus im Katholizismus. Vertrauen Sie auf den Heiligen Geist, lieber Herr Eduard. Zwei Wahrheiten können sich in Wirklichkeit nicht widersprechen. Sie können nur äußerlich widerspruchsvoll scheinen. Das Recht der Gesellschaften in der konstitutionellen Regierungsform ist eine Wahrheit — es wird also gut sein zu entdecken, wie sie sich mit den anderen Wahrheiten verträgt. Ich hoffe auch, daß das bürokratische Element, das ein wenig zu viel in die Kirche eingedrungen ist, sich fühlbar vermindern wird — und daß die Religion, die Kirche, aus diesem Konzil ruhmreicher als je hervorgehen wird!...

[1]) Diese 3 Worte in deutscher Sprache.

Herzliche Grüße, lieber Herr Eduard, an Ihre Frau und Ihre Kinder — Liszt wiederholt mir immer, wenn wir von Ihnen sprechen, daß Marie reizend ist. Es versteht sich von selbst, daß Sie dieses Jahr wie in den vergangenen für die Weihnachtsgeschenke sorgen. Suchen Sie das aus, was den Kindern am besten gefällt und ihnen am meisten Freude macht. Ich möchte auch gern, lieber Herr Eduard, daß Sie sich selber ein Geschenk von 100 Florins aussuchten für Ihre Wohnung, unbeschadet der fraglichen Lampen und der Geschenke für die Kinder, klein und groß.

Liszt hat sich in Tivoli beim Kardinal Hohenlohe eingerichtet, um in Ruhe an seiner Beethoven-Kantate zu arbeiten. Man hat ihm auch ein prachtvolles polnisches Libretto, die Legende des hl. Stanislaus, zugesandt. Es wird sich nur darum handeln, es ins Deutsche übersetzen zu lassen.

Dank, daß Sie an die 100-Jahrfeier Beethovens in Wien denken. Liszt wird dort nicht fehlen dürfen. Tausend Grüße an alle — und an Sie von Herzen, lieber Herr Eduard,

Den 29. Oktober 69. Carolyne.
Rom.

Franz Liszt an Eduard v. Liszt.

(Adresse:) Seiner Hochwohlgeboren
dem Herrn Hofrath
Eduard von Liszt
Wien
Schottenhof.

Liebster Eduard,

Selbst auf meiner friedlichen Existenz in Szexard lasten die jetzigen, furchtbaren Verhängnisse schwer. Insonders bin ich um Rom bedrängt. Gott lenke die Schicksale der Kirche und der Völker zur Annäherung seines Reiches. „Adveniat regnum tuum!„

Über mein weiteres Fortkommen hinieden verbleibe ich unbesorgt, obschon augenblicklich ganz unbestimmt betreffs meines Aufenthalts nächsten Winter. Wenn Rom als Hauptstadt Italiens zugerichtet wird, bezweifle ich daß die Fürstin dort länger ausharrt. Meinerseits habe ich weder am rechten noch am linken Tiber Ufer irgend etwas zu suchen. Wo anderwärts? Das leuchtet mir noch nicht ein. Ich lasse also ein paar Wochen vergehen, bevor einen Entschluß zu fassen, und beruhige mich mit dem evangelischen Spruch: „Sufficit diei malitia sua„ Es genügt, daß jeder Tag seine eigene Plage habe.

Am Sonntag 25ten d. M. findet die feierliche Weihe der neuen Kirche hier statt: dabei führt der Ofner Gesangverein meine männerstimmige Messe auf. Du bist par excellence ein geborner Eingeladener und Gebetener zu allen Aufführungen meiner Werke, und speciel zu dieser... doch getraue ich mir nicht Dir eine wiederholte Einladung nach Szexard zu unterbreiten, und begreife wohl daß Du gegenwärtig nicht von Wien abkommen kannst.

Julius Schuberth ist mir von Wichtigkeit. Er zeigt entschiedenen Willen sich als Liszt-Verleger hervorzuthun und beabsichtigt schnellstens die Krönungs- und Graner Messe, in angemessenen, stattlichen Ausgaben, — Partitur und Clavierauszug etc — zu veröffentlichen. Ich rechne dabei auf Deine Mitwirkung und Hülfe...

Schuberth drängt mich auch sehr das Christus Oratorium zu verlegen. Vorerst aber muß ich das Werk aufgeführt hören und darnach die Schluß Revision desselben fertigen.

In herzlicher Liebe und aufrichtiger Hochschätzung verbleibt Dir stets
getreu ergebenst
Szexard 15ten Sept: 70. F Liszt

...Bis Anfangs October verbleibe ich hier. Nächsten Sonntag machen wir, mit Augusz und seiner Familie, einen Besuch an S. E. den Erzbischof Haynald, in Kalocsa.

Bitte Dich, mir vor dem 25ten Sept: 4 bis 500 Gulden zu schicken. Ich gebrauche diese Summe zu meiner wahrscheinlichen Reise nach Rom. Schön wäre es wenn Du mir sie selbst hieher brächtest, am Sonnabend 24ten Sept:. Das Dampfboot geht jeden Tag, um 6 Uhr Morgens, von Pest nach Gemencz und der Ofner Gesang Verein kommt am Samstag 24ten Sept.: — Von Gemencz nach Szexard hat man sich noch anderthalb Stunden im Wagen beuteln zu lassen.

Einliegend ein paar Dankes Zeilen an Tarnowski.

Franz Liszt an Eduard v. Liszt.

(Adresse:) Seiner Hochwohlgeboren
dem Herrn Hofrath
E. Ritter von Liszt
Schottenhof. Wien.

Mittwoch 23ten Nov: 70 Pest.

Liebster Eduard,

Vorigen Mittwoch bin ich hier angelangt und bewohne wieder die Dir bekannten, pompösen Gemächer der Stadt Pfarrei, bei unsern [sic] vortrefflichen Gönner, — Abt Schwendtner. Bis Weihnachten verbleibe ich jedenfalls in Pest; alsdann wird sich zeigen was weiter mit mir geschehen soll. Das berühmt gewordene Telegramm von Baron Orczy hat die hiesige Beethoven Feier auch den [sic] auswärtigen Publicum bekannt gemacht. Dieselbe findet am 14, 15, 16ten December statt. Für die 2 ersten Abende sind Egmont, und Fidelio angezeigt, und für den dritten, das Conzert, dessen Programm einfach mit 3 Numern bestellt ist: 1- Bethoven Cantate; 2- Violin-Conzert (von Remenyi vorgetragen); 3- 9te Symphonie. Ich habe blos die Direction des Conzerts übernommen, und will mich befleißigen die Aufführung dermassen einzurichten, daß sich Wien, Berlin, Paris, keines besseren rühmen dürften, wenn gleich unsre Kräfte bei weitem nicht so vollgültig.
Da das Wiener Comité mit dem pester keinen Ausgleich bewirkte, und man beiderseitig auf die nämlichen Aufführungs Tage bestand, mußte ich natürlich der Ehre entsagen, mich an der Wiener Feier zu betheiligen. Ich kann dich privatim versichern, daß ich in dieser Sache ehrlich und vermittelnd das mögliche versucht habe um eine Vereinbarung zu erzielen, dennoch gelang es nicht — und ist weiterhin nicht mehr daran zu denken.
Noch vor meiner Abreise von Sexard schrieb ich ein paar Zeilen an Mosenthal, zur Benachrichtigung meiner vergeblichen, aber wohlgemeinten Bemühungen.
So eben erhalte ich ein Schreiben von Caroline von Beethoven, welche eine Unterstützung von Seiten des pester Comités verlangt. Sei so gütig dich zu erkundigen ob Ihr, (wie sie mir schreibt) das Wiener Comité eine Summa gewährt, — und ob überhaupt das Gesuch der Dame zu berücksichtigen ist.
Um baldige Antwort darüber, und Zusendung des Kriegs- und Friedens-Nervus, in Form von fünf hundert Gulden Banknoten bittet dich unbescheidenst

Dein treu ergebenster
F. Liszt

C. v. Beethoven wohnt Josefstadt, Piaristen Gasse No 58, 1ter Stock.
Ist die Graner Messe Angelegenheit mit Schuberth beendet? —

Franz Liszt an Eduard v. Liszt.

(Adresse:) Seiner Hochwohlgeboren
dem Herrn Hofrath
E. Ritter von Liszt
Schottenhof
Wien.

Dank, Liebster und Zuverlässigster Eduard, für die Auskunft über Frau von Beethoven. Ich werde trachten daß Ihr von dem Pester Beethoven Comité auch ein paar hundert Gulden zugesandt werden — wenn wir zu den Abrechnungen des Festes anlagen, was erst nach den 16 Dezember geschehen kann.
Zuvor muß ich dich mit einer dringenden Familien Angelegenheit belästigen. Eine intime Freundinn Cosima's meldet mir daß Rothschild, obschon er seine Zahlungen nicht eingestellt hat, meiner Tochter seit mehreren Monathen keinen Heller von den ihr zukommenden Zinsen gesandt hat. Sie verlangt von mir Rath; hier ist aber Hülfe, und sehr schnelle, nothwendiger. Bis ich erfahre was zu thuen, vergehen 10 Tage, und Cosima bedarf des Geldes, welches ich ihr zugesichert. Sei also so gut, Liebster Eduard, und adressire sogleich, in meinem Auftrag an

„Madame Richard Wagner
„campagne Triebschen
„près Lucerne (Luzern)
Schweiz.„

fünfzehn hundert Franken (1500 francs) in barer Münze, — preußische Thaler, oder Napoléon d'or.

Da ich von Geldsachen durchaus nichts verstehe, bitt ich dich obendrein von der Frau Fürstin W. Rath einzuholen, in welcher Weise ich weiterhin zu verfahren habe mit Rothschild, um daß er seine Schuldigkeit gegen Cosima erfülle. Die Hauptsache ist, ihr unverzüglich abzuhelfen — denn Rothschild dürfte sich zu langsam besinnen — durch Sendung der 1500 francs. Also, zuerst das Nöthige gethan, und nachher das übrige ausmitteln.

Die Beethoven-Fest-Proben sind begonnen, und wenn es dir möglich ist am 16ten December (Tag des Concerts) hieher zu kommen, wirst du eine Herzens Freude gewähren Deinem

F L

29ten November 70

Pest (Stadt Pfarrei)

Die in meinem letzten Schreiben scheu erbettelten paar hundert Gulden (zu meinem hiesigen Hausbedarf) bist Du wohl so freundlich mir bald zu schicken.
Nächsten [sic] erhältst Du das Beethoven Fest Programm.
Im Moment bringt mir Abt Schwendtner deinen letzten Brief mit den einliegenden 500 Gulden. Tausend Dank. Fräülein v. Csanyi werde ich eifrigst empfehlen, trotz dem Umstand daß unser Concert Programm bereits gemacht ist, und keine Solo Vocal Nummer darin Platz findet. Hat F[r]l: Csanyi die Fidelio Rolle studirt oder dargestellt? Schreib mir umgehend Ja oder Nein. N B. Deine Tinte ist noch etwas schlechter als die Meine, und so kommt mir dein Brief ganz verpappt zu. Nichtsdestoweniger wollen wir nicht in der Tinte sitzen! —

Franz Liszt an Eduard v. Liszt.

(Adresse:) recommandirt.
Herrn Hofrath Ed. von Liszt

Hochwohlgeboren

Schottenhof, 5te Stiege.

Wien.

[Budapest, 29. Januar 1872]

Mein inig verehrter und vertrauter Cousin,

Das Liebste und Beste von meinem Wiener Aufenthalt verdanke ich abermals Dir, und habe es in deinem Hause empfunden. Sage deiner Frau, Marie und Franz meine herzliche Liebe. Euch gegenüber hoffe ich den Vorwurf nicht zu verdienen: „que je laisse beaucoup à desirer, comme cousin„!
Unsern verunglückten gratzer Verwandten, sende von meiner kleine [sic] Habe, die Dir angemessen erscheinende Summe. Vielleicht läßt sich auch Onkel Anton, kraft deiner Fürsprache, zu einem Opfer verleiten, obgleich er seine Seele in Geldsäcken vergraben hat.
Für das wohlwollende Interesse welches mir Graf Th. Revertera, bei Anlaß der königlichen Einbände meiner Krönungs Messe, bezeugt, bitte ich Dich, Ihm meinen aufrichtigsten Dank abzustatten. Seinen gelungen[en] Bemühungen getraue ich mir kaum anzufügen, daß vielleicht der Avers (Vorderseite) „das ungarische Wappen, — wie es zur Zeit der Krönung bestanden hat, — mit der Königskrone„ nebst dem Revers: „der Namenszug Ihrer Majestäten, gleichfalls mit der Königskrone„: füglich zusammen als avers kommen könnten, — und folglich der revers keine Verzierung bedürfte. Wenn Dir diese Vereinigung nicht ungeschickt erscheint, Sei so gefällig zwei Zeichnungen zu bestellen: die erste nach der Angabe des Grafen Revertera mit gesonderten Avers und Revers; die andere, wo beide verbunden, und die Namenszüge Ihrer Majestäten, unter den Wappen, ergänzen. Aus der Prüfung dieser 2 Zeichnungen wird sich am besten die Wahl herausstellen.
Noch erübrigt Farbe und Stoff des Einband zu bestimmen. Ob die 3 ungarischen Farben, in ihrer rechtmäßigen Anordnung, dabei zu verwenden? Ob dieser nationale Zierrath nicht zu bunt aussehen möchte? Berathe darüber mit Sachkundigen.

Jedenfalls sollen alle 3 Exemplare vor nächster Oster Woche fertig gebunden sein, weil ich wünsche sie persönlich dem Fürsten Hoh[enlohe][1]) zu übergeben, während meines sehr kurzen Aufenthalts in Wien, vom 2ten bis 5ten April.

N B. Das für den Fürsten H. bestimmte Exemplar ist etwas einfacher als die 2 Königlichen einzubinden; doch reichlich und geschmackvoll, mit denselben ungarischen Insignien, aber ohne den Namens Zug der Majestäten.

Entschuldige daß ich Dir auch den „allgemeinen Cäcilien Verein„ auf den Hals geladen. Die Sache ist eine empfehlenswerthe und gedeihliche. Ich interessire mich sehr dafür, und habe Minister Unger und andere meiner Befreundeten gebeten sie moralisch unterstützen zu wollen. Dir wiederhole ich: Wenn eine wirksame, vernünftige und erbauliche Verbesserung der catholischen Kirchen Musik zu ermöglichen, ist sie von den Bestrebungen Witt's und des Cäcilien Vereins zu gewarten. Deren Thatkraft erweist sich seit einigen Jahren durch:
A. Die bei Pustet (Regensburg) erschienen Werke von Palestrina, Lassus, Nanini, Gabrieli etc in der Sammlung „Musica divina„, zuvor geordnet und theilweise herausgegeben von dem verdienstvollen, weiland Canonicus Proske, jetzt allgemach fortgesetzt von Witt.
B. Die kleinen aber gut geschulten Kirchen Chöre in Regensburg, Eichstedt, und die bisher in Baiern abgehaltenen Aufführungen der General Versammlung des Cäc: Vereins, von seinem Präsidenten Witt, dirigirt.
C. Die „fliegenden Blätter für Kirchen Musik„ und die Monath Schrift „Musica sacra„, beide Zeitungen unter redaction von Witt, in Pustet's Verlag.
Gestern fand in dem Dir bekannten Salon der Stadtpfarrei eine musikalische Matinée statt, von den Damen [des] Chor Gesangsverein, „Liszt Verein„ benannt, veranlaßt. Das äußerst zahlreiche Auditorium war von den Leistungen des Chors (den ich begleitete sehr befriedigt. Nächsten Sonntag 4ten Februar wird in der StadtPfarrKirche meine Missa choralis„ aufgeführt.

Herzlich ergebenst
F. Liszt.

B[aron] Augusz schrieb Dir mein Verlangen nach 500 Gulden! —

Cosima Wagner an Eduard v. Liszt.

(Adresse:) dem k. k. Oberstaatsanwalt
Herrn Hofrath Dr. Eduard
Ritter von Liszt
Hochwohlgeboren.
Schottenhof
franco. Wien.

Bayreuth 22ten August 1874.

Haben Sie Dank, mein lieber Onkel, für Ihre große Güte und Gefälligkeit; das nach Beirut gewanderte Packet ist noch nicht wieder erschienen, und da es mit dem Druck drängte so mußte das Arrangement noch einmal gemacht werden, wozu unser Freund Klindworth hierher kam, um dasselbe nach der Original Partitur zu arbeiten. Die Copie dieser Partitur wird nun hoffentlich bald von Syrien heimkommen. So sehen Sie daß unser Bayreuth, und der Name Richard Wagner dazu noch immer nicht berühmt genug sind!... Ich danke Ihnen von Herzen für die freundlichen und liebevollen Worte welche Sie mir betreffs meiner Theilnehmung an der Lebensaufgabe meines Mannes sagen. Ich gelange selten zu solchem Bewußtsein, die große Sorge um ihn, und daß er sich übermenschliches aufgebürdet, macht es mir schon schwer die heitere Fassung zu bewahren, die ich nicht verlieren darf wenn anders ich ihm behülflich sein will.
Hoffentlich ist es Ihnen möglich uns mit Marie zu besuchen, und ich habe von Wagner den Auftrag Sie freundlich einzuladen bei uns abzusteigen, und mit unserer Häuslichkeit fürlieb zu nehmen. Sie werden dies uns nicht abschlagen nicht wahr, und ich hoffe daß Ihre Beschäftigungen Ihnen die kleine Excursion gestatten. Vom Vater habe ich Gott sei Dank sehr gute Nachrichten, er lebt sehr zurückgezogen in der Villa d'Este und arbeite an seinen [sic] Stanislaus und an eine [sic] Sage über die Straßburger Glocken von Lonfellow. Er kehrt im Januar nach Pest, und erst im Sommer hoffen wir ihn hier wiederzusehen! Von Wiener Bekannten hatten wir hier, außer Dr. Standhartner mit seiner Tochter, auch B

[1]) Erster Oberhofmeister des Kaisers Franz Joseph; Schwiegersohn der Fürstin Wittgenstein.

Hoffmann welcher mit freundlichster Theilnahme nach unseren Unternehmen sich erkundigte. Im uebrigen so ziemlich unser ganzer Personal defilirte, und in diesem Augenblick studirt Niemann den Siegmund mit Wagner.
Leben Sie wohl, mein lieber Onkel grüßen Sie all die Ihrigen auf das Herzlichste, und seien Sie bestens bedankt und begrüßt von Ihrer treuen Nichte C. Wagner

Cosima Wagner an Eduard v. Liszt.

(Adresse:) Herrn Hofrath
Dr. Eduard von Liszt.
K. k. Generalprokurator
Schottenhof
franco Wien

Wir entsenden Ihnen, mein lieber Onkel, unseren innigsten Dank für die schönen Worte mit welchen Sie, Wagner's That begrüßen! Das Gefühl mit welchem wir diesen Abschnitt unseres Lebens abschließen ist ein unsägliches — das Schönste aber was uns in dieser Stimmung der vollständigen Einsamkeit nach so großem Gewoge und Gewühl, begegenen und erfreuen kann, ist der Ausdruck einer so ernsten Theilnahme wie die Ihre ist. Wir haben Sie bei den Festspielen vermißt, denn wir hatten sehr gehofft Sie in unser [sic] Haus zu sehen, welches mein Vater einen Monat mit seiner Gegenwart beglückte. Nun ist er nach Weimar zurückgekehrt um bald sich auf die Wanderung zu begeben, und wir ergreifen auch nächsten Donnerstag den Wanderstab, sagen auf eine Weile Deutschland lebe wohl, und suchen in Italien, das was uns wohl nirgends beschieden sein kann: Ruhe.
Gedenken Sie unsrer immer freundlich, wie wir Ihnen treu ergeben sind, und empfangen Sie mit unseren [sic] Danke, zugleich für Sie und die Ihrigen unsere besten Grüße. Bei den Festspielen im nächsten Jahre hofft Sie zu sehen Ihre Nichte
Bayreuth, Montag, 11ten September 1876 Cosima Wagner

Frau Glaser hat mir sehr freundlich zu dem Erreichten Glück gewünscht, Wollen Sie ihr von mir bestens danken.
Wenn Sie mir etwas zu melden haben bitte immer hieher, die Briefe werden nachgeschickt.

Franz Liszt an Eduard v. Liszt.

(Adresse:) Herrn General Prokurator
Ritter Eduard von Liszt
etc. etc.
Schottenhof, Wien.
3te Stiege,
3ten Stock.

Liebster Eduard,
Ich wollte Die bestimmte Nachricht geben, über die Aufführung der Graner Messe in Wien: bis heute weiß ich nur was Zellner mir davon anfragend schrieb, worauf ich Ihm meine Betheiligung als Dirigent (ausnahmsweise) zusagte. Wahrscheinlich kommt nächstens die offizielle Einladung des Direktoriums der Musik Freunde.
Einstweilen bin ich wieder Monsieur d'Argentcourt, und muß Dich bitten mir baldigst 500 Gulden zu schicken: und nochmals 5 bis 8 hundert Gulden, Anfangs März, zur Regulierung meiner hiesigen Ausgaben.
Vielleicht begleite ich meinen sehr liebenswürdigen Freund Graf Géza Zichy (der mit der linken Hand allein vierhändig spielt) nach Klausenburg, — Anfangs März; und den 2ten April, Franziskus de Paula, der Minimus, mein Nahmens Patron, feiern wir abermals zusammen mit Deiner Frau und deinen Kindern, im Schottenhof.
Dein herzlichst
getreuer
6ten Februar 79 — F Liszt
Bud[apest]

(Auf der Rückseite des Briefumschlags die Notiz Frau Henriette v. Liszts: „Vor dem Tode meines theueren Gatten erhalten.")



Phot. Stenzel, Lzg.

Fritz Reuter



Phot. Knauer Pressephoto, Düsseldorf

Winfried Zillig



Heinz Schubert



Phot. Krummer, Freiburg

Eberhard Ludwig Wittmer

Die Komponisten der Reichstagung der NSKG in München.

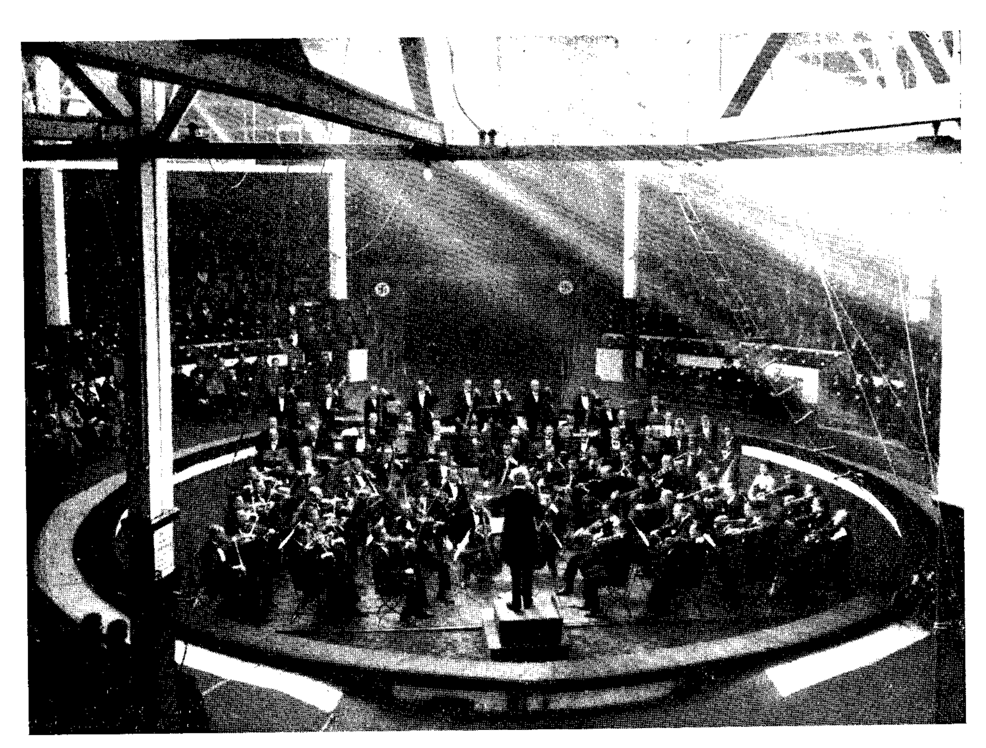


Photo H. Hoffmann, München

Das NS.-Reichssymphonie-Orchester unter der Leitung Franz Adams.
Erstes Konzert im Zirkus Krone, München, am 10. Januar 1932.



Photo W. Muthherr, Bochum

Reichstagung der Reichsfachschaft der Komponisten.
„Feier der Lebenden" am 9. und 10. Mai 1936 auf Schloß Burg an der Wupper.
(Ganz links Prof. Wilhelm Backhaus, in der Mitte Dr. Paul Graener, rechts neben ihm Standartenführer Reichskulturwalter Hans Hinkel.)

Die Klaviersonate in h-moll von Franz Liszt

Von Paul Egert - Berlin-Karlshorst

Fünf Jahre nach dem Erscheinen seiner h-moll-Sonate schrieb Franz Liszt (1811 bis 1886) in einem Brief an Louis Köhler[1]: „Ich habe mich öfters meinen Freunden gegenüber dahin ausgesprochen, daß, wenn selbst alle meine Kompositionen verfehlt wären (was ich weder bejahen noch verneinen darf), sie deswegen doch nicht ganz unnütz verblieben durch die Anregung und den Anstoß, den sie zur Fortentwicklung der Kunst geben." Ganz abgesehen von dem Eigenwert seiner Kompositionen, der bekanntermaßen damals heiß umstritten wurde und auch heute noch nicht ganz allgemein anerkannt wird, ist die historische Bedeutung dieser Werke in dem Sinne zu suchen, den Liszt mit seinen Worten ausdrückt. Anreger und Führer ist Liszt im Kampf des Fortschrittlichen in der Kunst gegen alte Schule und Restauration — in der Richtung der Weiterbildung und Verfeinerung des musikalischen Ausdrucks den Madrigalisten von einst vergleichbar —; er ist zugleich auch Vollender, indem sich bei ihm die Sicherheit klassischer Formung mit der Freiheit romantischer Improvisation verbindet. Die Stärke seiner Gestaltungskraft ermöglicht die Erfüllung seines Strebens, „romantischen Geist in klassische Kreise zu bannen". Wie die Chopins sind seine Werke inhaltlich persönliche Charaktere, und technisch erwecken sie in der Vergleichung von Altem und Neuem den Eindruck reiner Kunstschöpfungen im höchsten Sinne. Die Durchführung tiefgreifender Reformideen ist vollendet gelungen, von denen die großartige Konsequenz in der Formbildung der Konzerte und der beiden Sonaten (h-moll und „Après une Lecture du Dante", Sonata quasi Fantasia) der in den sinfonischen Dichtungen an die Seite zu stellen ist. Seine neuartige, ungeahnte Virtuosität, welche in ihrem Stimmungskolorit seinem eminenten Klangsinn und seiner hohen Geistigkeit entsprach, ist der Kühnheit der Form vergleichbar. In hervorragendem Maße ist gerade die h-moll-Sonate ein Zeugnis für Liszts musikalische Gestaltungskraft; sie vereinigt in sich alle Vorzüge der schöpferischen Kraft und der Durchführungskunst; das Virtuose als Selbstzweck sucht man in ihr vergebens, ja, es enthält kaum eine überflüssige, äußerliche Note. „Die Sonate ist über alle Begriffe schön, groß, liebenswürdig, tief und edel, erhaben wie du bist", schrieb Wagner 1855 an Liszt[2]).

Die Sonate ist in Weimar 1852—1853 komponiert worden und erschien 1854. Sie ist Robert Schumann gewidmet als Dank für die Widmung der C-dur-Fantasie Op. 17. Ihre Uraufführung erfolgte am 22. Januar 1857 in Berlin durch H. v. Bülow — nachdem sie der Meister selbst bereits öfter gespielt hatte. Sie besteht aus einem Satz und hat eine Spieldauer von etwa 33 Minuten.

Die nachfolgende Untersuchung der Motivik wird zeigen, daß das 764 Takte umfassende Werk tatsächlich aus einem Motiv von der Länge dreier Takte heraus-

---

1) Franz Liszts Briefe, ges. und her. von La Mara, Leipzig 1892, Bd. I, Seite 331.
2) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 4. Aufl., Leipzig 1919, Seite 55/56.

gewachsen ist. Freilich ist die motivische Verwandtschaft nicht so faustdick gezeichnet, wie es Loewe in seiner Es-dur-Sonate Op. 41 tut [3]), bei der (nach Schumann) „das fürchterlich bekannte .... in runden und eckigen Gestalten aller Orten hervorguckt, und nun vollends zum Schluß, um mich ganz außer mir zu bringen, tipst und tapst es ....". Die „Sonate über eine Figur" Op. 18 von Ludwig Berger [4]) stellt sich andere Aufgaben, die mit unserer jetzigen Betrachtung nichts gemein haben.

Die vier motivischen Gebilde, die den thematischen Stoff der h-moll-Sonate abgeben, sind die der Takte 1—7, 8—13, 14—17 und 105—114. Das erste Motiv wollen wir im übertragenen Sinne „Leitmotiv" nennen, weil es sich wie ein roter Faden durch das ganze Werk — in der Gestalt unverändert — hindurchzieht und jedem neuen Eintritt der Hauptthemen vorangeht; das zweite und dritte Motiv ist das „erste Thema", das Hauptthema; das vierte der „Seitensatz". Sie alle entspringen den ersten drei Takten der Sonate und leiten sich — mit einer angenommenen „Üergangsform" gesehen — folgendermaßen ab: Der erste Teil des Hauptthemas (Takt 8—13) entsteht durch Verschärfung des Rhythmus und durch Umkehrung des aufsteigenden Septimensprungs in einen absteigenden; so bildet sich eine Zickzacklinie, deren Spitzentöne mit der Skala identisch sind:

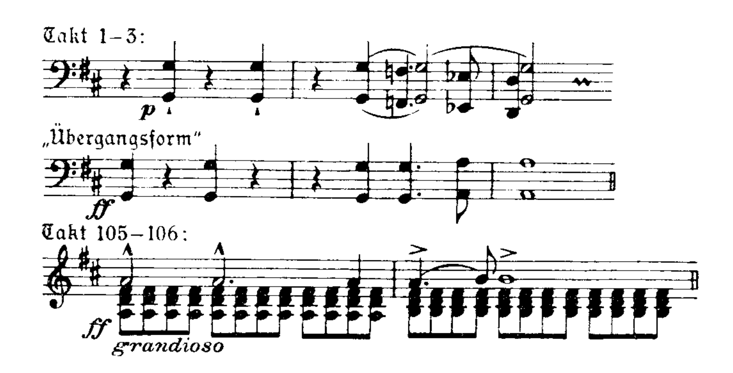


Der zweite Teil des Hauptthemas (Takt 14—17) ist durch rhythmische Verkleinerung des „Leitmotivs" entstanden, welches vom dritten Takt an eine Oktave höher notiert ist:

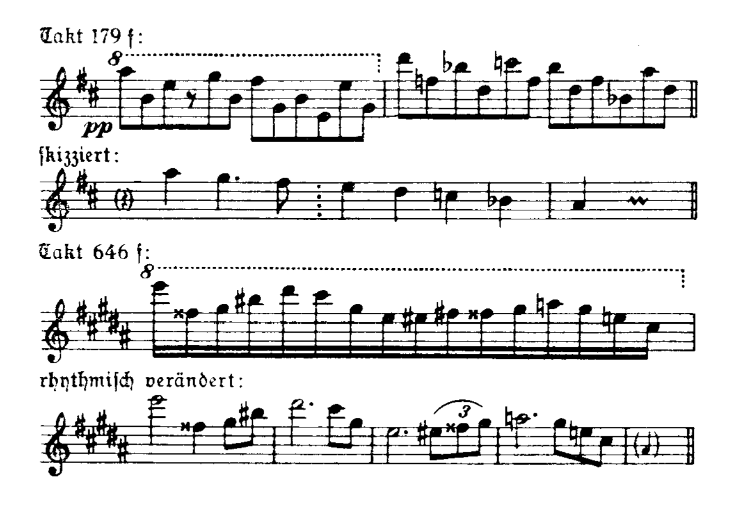


[3]) Vgl. Egert: „Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik", Bd. I, Berlin 1934, Seite 130/131.
[4]) Egert a. a. O. Seite 105/106.

Welche Bedeutung in den „quasi pizzicato"-Schlägen des Anfangsmotivs liegt, erhellt auch schließlich aus der Entwicklung des zweiten Themas:



Zur Bekräftigung dieser Nachweise seien noch Stellen herangezogen, welche den Prozeß der Ableitung nicht in dieser letztentwickelten Form abgeschlossen erweisen, sondern noch im status nascendi ihrer Kontrastwirkung verharren, etwa die Takte 179—190 und 646—654. Hier kann der Diskantkontrapunkt sowohl als „Leitmotiv" sowie als erster Teil des Hauptthemas gedeutet werden: Die Spitzentöne ergeben die absteigende Skala; aus der analogen Stelle der Reprise (Takt 646 f) lugt das Hauptthema hervor: Ohne Frage steht auch der Nachsatz des Hauptthemas in engster motivischer Verbindung mit dem zweiten Thema:



Ferner ist die Doppeldeutigkeit der Takte 243—246 interessant, aus denen die Verwandtschaft des Nachsatzes mit dem „Leitmotiv" hervorgeht.



Diese zum „Principe cyclique" gesteigerte kontrastierende oder reine Ableitung der Thematik ist ein klassisches Gut und, innerhalb der Geschichte der Klaviersonate, seit Phil. Em. Bach nachweisbar. In den früheren Sonaten Mozarts läßt sich das Einwirken eines musikalischen Gedankens bis in die letzten Verästelungen hinein verfolgen, für den Beethovenschen Satzbau ist die thematische Ableitung geradezu typisch. Sie findet sich bekanntlich in seinen Klaviersonaten Op. 2 Nr. 1, 2 und 3, in Op. 7, Op. 10 Nr. 3, Op. 53, 57, 81a und 111. In den letzten beiden ist der erste Satz aus der Keimzelle des Anfangs herausgewachsen [5]).

Eine Sonate aus einem einzigen Motiv zu entwickeln hat seine Vorbilder wiederum in der Klassik, und zwar bei Mozart (drei letzten Sonaten). Die bekanntesten Beispiele von Beethoven sind dessen fünfte Sinfonie und seine Klaviersonate Op. 110 in As-dur. Das letztere Werk ist einem einheitlichen Schöpferwillen entsprungen, seine sämtlichen Tongedanken haben ihre Wurzel in den 4 Takten des Hauptthemas (mit nachfolgendem c) [6]). Die beiden Hauptkennzeichen dieser Kunst sind 1. vollkommene musikalische Einheit, deren organische Melodik nicht Anklang , sondern geniale Um- und Weiterbildung ist im Sinne der „Metamorphose der Pflanze", 2. inhaltliche Steigerung und Auswirkung zum Schluß hin. Diese Kunst, organisch zu gestalten, weist den neuen Weg, den Schubert (Wandererfantasie) und Bruckner bewußt und folgerichtig gegangen sind. In der Klaviersonate ist es Liszt, der die klassische Einheit im Sinne des Abgeschlossenen, Geordneten, Runden, Vollendeten erstrebt und erreicht.

Die Ableitung der Thematik in Liszts Sonate ist eine derartige, daß die Frage nach der Kontrastwirkung bejaht werden muß, und zwar aus Gründen der Dynamik (das Leitmotiv ist piano, das Hauptthema forte und das Seitenthema fortissimo-fff zu spielen), des Klang- und Spielcharakters (Kontrabaßtoncharakter des Anfangs; Hauptthema klaviermäßig in Oktaven-Unisono, Nachsatz durch Tiefenlage kontrastierend, Seiten-

[5]) Vgl. Arnold Schmitz: „Beethovens 2 Prinzipe", Berlin-Bonn, 1923, Seite 10, 38, 39—45, 53—58, 61 und 66.
[6]) Vgl. Armin Knab: „Die Einheit der Beethovenschen Klaviersonate in As-dur", Z. f. M., April 1919 (I. Jahrg.), Seite 388—399.

thema in mächtigsten Akkordmassen); dann aus Gründen der rhythmischen, melodischen und harmonischen Gegensätze und solcher des Zeitmaßes, schließlich aus Gründen ihrer formalen Struktur. Das „Lento-assai"-Thema, als „Prolog" und „Epilog" das ganze Geschehen in der Sonate einfassend, steht in der Barform, dessen Abgesang — Takt 7 — sogleich unterbrochen wird und erst in den 11 letzten Takten — am Schluß des Werkes — zum Abschluß gelangt; diese Auffassung wird nicht hinfällig dadurch, daß es unmittelbar vor dem dritten Teil („allegro energico") noch einmal wörtlich, in den Takten 319—322 andeutungsweise in den ganzen Noten Es, D, Cis, C auftritt. Das Oktaven-Unisono ist ein Gegenbar A-B-B, der Nachsatz hat die Form der variierten Wiederholung. Die mächtige Wirkung des synkopierenden Dreiklangskontrapunktes (Takt 14 f) löst in den Takten 18 f das treibende Synkopenmotiv aus, so daß der Nachsatz als die beiden Stollen eines neuen Bars zu gelten hat (skizziert):



Leitmotiv und Hauptthema sind demnach in potenzierte und ineinandergefügte Formen gefaßt. Die Barform des zweiten Themas ist in die Augen springend.

Die Frage nach der Kontrastwirkung der Themen wird aber hinfällig, wenn, wie es bei Liszt der Fall ist, im Verlaufe des Stückes ihr Charakter und ihr Ausdruck außerordentlich mannigfaltig umgeformt werden (das Oktaven-Unisono, d. h. der erste Teil des Hauptthemas, ist im Verlauf der Sonate in 35 verschiedenen Fassungen anzutreffen). So ist in späteren Fassungen des Leitmotivs (etwa Takt 82 f, in der Reprise Takt 677 f) die Barform beibehalten oder (Takt 277 f) zugunsten der kleinen Rondoform (ohne kontrastierenden Mittelteil und mit Steigerungstendenz) aufgegeben. Der Aufgesang des Oktaven-Unisono wird oft fortgelassen (z. B. Takt 205 f und 239 f) und mit dem Nachsatz in eine Barform gefaßt. Diese (der ursprünglichen Gegenbarform gegenüber) grundlegende Formwandlung trägt sehr viel bei zum veränderten Charakter dieser Neufassung. Die unendliche Umformung der Thematik im Verlaufe des Werkes ist ein gewolltes Merkmal der romantischen Musik und liegt im Improvisationsbegriff begründet [7]).

Die Einsätzigkeit der Lisztschen Sonate erinnert an die ältesten, vor-Vitalischen Sonaten, z. B. an Andrea Gabrielis „Canzoni alla francese" (1571), an die „Canzoni e sonate" (1584) von Florentio Maschera oder Giovanni Gabrielis „Sonata pian e forte" (1597) usw.; auch an die „Essercizi" Domenico Scarlattis (1746), an die späteren Wagenseil, Müthel, Phil. Em. Bach (6 Sonaten vom Jahre 1760), Dussek („La Chasse")

[7]) Rudolf Kókai: „Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken", Leipzig 1933, Seite 78 ff.

u. a. Sie hat aber nichts mit den genannten einsätzigen Werken zu tun [8]). Vielmehr ist sie die folgerichtige Entwicklung aus dem Beethovenschen Sonatenprinzip. Mit den häufigen „Attacca-Verbindungen vieler Sonatensätze von Beethoven ist der innere Zusammenhang unter ihnen sehr deutlich rein äußerlich angegeben. Insbesondere sind Op. 109, 110 und 111 ohne Unterbrechung ihrer einzelnen Teile vorzutragen. Als Folge davon erwächst die Einsätzigkeit (Op. 131). Solches Wachstum nur durch Entwicklung aus sich selbst hat mit Zitaten oder Reminiszenzen im Finale nichts zu tun; diese finden sich schon bei Phil. Em. Bach und später bei Eberl und Czerny [9]). Vielmehr ist die folgerichtige Weiterentwicklung ein Sonatensatz, dessen Reprise Finalcharakter hat und dessen Durchführung ein Adagiomittelsatz ist. Solchergestalt ist die Lisztsche Sonate, deren geschichtliche Bedeutung: a) Einsätzigkeit, b) thematische Einheitlichkeit eine Analyse rechtfertigt und fordert [10]).

Exposition: Lento assai — Allegro energico. Sie zerfällt in drei Hauptteile: Takt 1—119, Takt 120—204 und Takt 205—334.

Erster Hauptteil (Takt 1—119): Der Themenaufstellung folgt (Takt 18—24) eine Steigerung, die aus der Synkope (H 2) und aus H 1 gebildet ist. Der Klanggipfel (H 1 fortissimo) verdankt seine Wirkung dem kühnen Trugschluß H-dur (Domin. von e-moll) — Es-dur. Vom nächsten Takt an ist die Tonika e-moll wieder vorherrschend. In h-moll schließt H 2 (nur einmal vorgetragen) mit einem Halbschluß den ersten Abschnitt ab. Mit Takt 32 beginnt der zweite Abschnitt, eine Variation des Vorhergehenden, der die gleiche Anordnung des thematischen Materials hat: Takt 32—44 H (1 und 2) (Barform), Takt 45—54 Steigerung, Takt 55—86 H 1 (Barform) und Takt 82—104 L (Barform). Dieser Abschnitt hat dem ersteren gegenüber den Charakter einer größeren Intensitätssteigerung: Die Sequenzen Takt 51 f nehmen den Weg im Quartenzirkel über cis-moll, fis-moll, h-moll und E-dur; H 1 tritt nicht sogleich in Es-dur (wie oben) auf, sondern erst in B-dur und g-moll; die Überleitung zu L (Takt 80—90) vollzieht sich in einer kühnen Modulation: Der verminderte Septakkord von b-moll weckt in dem pochenden Orgelpunkt a das Bewußtsein des Leittons (Baßfundament = f); auf Grund der Terzverwandtschaft wird dann der Leitton a in den Quintton von d-moll umgedeutet; endlich steht für H 2 das weit ausholende Leitmotiv, das, wie H 2 am Ende des ersten Abschnittes, mit einem Halbschluß schließt. Es folgt als dritter Abschnitt das Seitenthema „Grandioso", der krönende Abschluß, der Abgesang zu den beiden vorhergehenden Stollen Abschn. I und II.

Zweiter Hauptteil (Takt 120—204): Zu der auftürmenden Steigerung im ersten Hauptteil kontrastiert die lyrische Stimmung des zweiten Hauptteils. In ihm sind H 1

---

[8]) trotz Peter Raabes Ansicht („Franz Liszts Leben und Schaffen", 1932).
[9]) Egert a. a. O. Seite 53 und Seite 128.
[10]) Im folgenden wird das „Leitmotiv" mit „L", die daraus abgeleiteten 3 übrigen thematischen Gebilde mit „H 1", „H 2" (Hauptthema) und „S" (Seitensatz) bezeichnet. Man wird bemerken, daß die Formenlehre und Forschungsmethode, die Alfred Lorenz in seinem 4 bänd. Werk „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner", Berlin 1924—1932, begründet hat, hier angewandt und in seinem Sinne durchgeführt wird.

und H 2 in solcher Weise modifiziert, daß sie als neue Themen erscheinen: das „dolce con grazia" des H 1 (Takt 124 f) offenbart eine Seite des Themas, die im ersten Hauptteil nicht zu entdecken ist; das „cantando espressivo" des H 2 dürfte wohl als Stellvertreter des sonatenmäßigen zweiten Themas angesehen werden, sein kantabler Ausdruck entspricht in dieser Exposition durchaus der Rolle des klassischen zweiten Themas. Wenn auch im zweiten Hauptteil von dem wuchtigen eigentlichen Seitensatz (S) keine Spur vorhanden ist, so dürfte trotzdem die Wahrung der klassischen Form in Liszts Sonatenexposition dadurch gerechtfertigt werden, daß der lyrische Bereich des zweiten Themas traditionsgemäß zum Ausdruck kommt; der erste Hauptteil ist dann als Bereich des Hauptthemas zu bezeichnen. Die Triller und die aus H 1 gebildeten Figuren (Takt 197 f) leiten über zum

dritten Hauptteil (Takt 205—305): Dieser Teil wird eröffnet mit H 1. Konnte im vorhergehenden Hauptteil H 2 „cantando" als stellvertretendes zweites Thema angesehen werden, so spielt ohne Zweifel H 1 jetzt die Rolle des dritten Themas. (Bei Bruckner ist das „dritte" Thema mit dem ersten Thema verwandt; hier ist es mit ihm identisch). Es steht in der Barform, deren Einzelteile wiederum barförmig sind. Diesem Abschnitt folgt (Takt 239—276) „p. vivamente" eine variierte Wiederholung, aus H (1 und 2) gebildet; der Abgesang dieses Bars (beginnend bei „incalzando") hat Strettocharakter und strebt stringendo, crescendo einem Höhepunkt zu, dem dritten Abschnitt des dritten Hauptteiles der Exposition. Die unmittelbar vorausgehenden Sequenzen auf A, H, cis, e zeigen die interessanteste Umbildung des Leitmotivs und sind ebenfalls barförmig gebaut: Takt 270—271 Stollen I, Takt 272—273 Stollen II, Takt 274—276 Abgesang. Im dritten Abschnitt (Takt 277—305) erkennt man leicht den Abgesang des den dritten Hauptteil darstellenden Bars. Als höchster Gipfel wird, wie im ersten Hauptteil der Exposition, S (fff, pesante) gebracht, dem eine Kraft innewohnt, die einer eigentlichen Seitensatzbedeutung zuwiderläuft; seine Wucht ist typisch für die Haltung der Sonate: ein gegen das Ende hin sich auftürmender Steigerungswille, ein Streben nach inhaltlicher Auswirkung zum Schluß hin, wie es oben auch von der As-dur-Sonate Op. 110 Beethovens ausgesagt wurde.

Eine Gesamtbetrachtung der Exposition führt zu wichtigen Resultaten: Im ersten Hauptteil erfolgt die Aufstellung der Themen; sie stehen fest und bestimmt da, wie Endergebnisse einer langen Entwicklung, während die klassischen Themen in der Regel ihre volle Ausdrucksbedeutung nicht ahnen lassen, sondern ihren Reichtum erst in der Durchführung entfalten. Das gilt insbesondere von S, das außer am Ende des ersten und dritten Teils in der Exposition (und Reprise) sonst nicht anzutreffen ist. Der erste Hauptteil entspricht außerdem einer klassischen Exposition, der nun die Durchführung folgen würde. Der dritte Hauptteil zeigt große Ähnlichkeit mit dem ersten und könnte als Überbleibsel der klassischen Reprise aufgefaßt werden, so daß also in der vorliegenden Exposition die klassische Sonatenform zur Anwendung gelangt. Andrerseits gibt der energische Charakter des ersten Hauptteils das Recht, ihn als erstes

Sonatenthema anzusehen; die „cantando"-Fassung ferner berechtigt, den zweiten Hauptteil das zweite Sonatenthema zu nennen, und schließlich zwingt die kontrastierende Figuration im dritten Hauptteil zur Annahme eines dritten Sonatenthemas. Beinahe kann man also sagen, daß (innerhalb der Exposition) das erste Thema als Exposition, das zweite Thema als Durchführung und das dritte Thema als Reprise auszulegen ist [11]). So ergibt sich eine Unterlage für die Behauptung, Liszt habe die Formen nicht nebeneinander, sondern in- und übereinander gebaut.

Es sei erlaubt, im Anschluß an die Analyse der Exposition vorgreifend einige Bemerkungen über die Reprise zu geben.

Die Reprise setzt ein auf dem Leitton der Haupttonart, beziehungsweise (vom „Allegro energico" an) in b-moll. Das dreistimmige Fugato ist der entsprechenden Gegenbarform (in der Exposition) gegenüber weit ausholender und motiviert den veränderten Charakter der Reprise. Im Anschluß an das Fugato tritt die Umkehrung des H 1 (ohne den Aufgesang) auf, wiederum durch kühne Sequenzen vorbereitet. Die Vielseitigkeit des Komponisten in der Neubildung derselben Thematik ist, insbesondere rücksichtlich der Reprise, erstaunlich. Stellen, die denen der Exposition notengetreu sind, finden sich ganz selten. Vor dem Eintritt des S treten bereits Strettaelemente (vom „Piu mosso" an) auf, die die Verkürzung der auf S folgenden Teile natürlich und zwingend erscheinen lassen. Hierin liegt der Beweis, daß in der Reprise nichts grundlos weggelassen ist; das klassische Gesetz der in der Reprise erkennbaren Einwirkung der Durchführung auf die Entwicklung der Expositionsthemen ist hier meisterhaft erfüllt. Bei der stufenweise sequenzierenden Figuration des L am Ende der Reprise („Presto") ist ein Vergleich mit dem Schlusse der dritten Leonorenouvertüre von Beethoven angebracht, der dem Verständnis der Stelle zu Hilfe kommen dürfte.
Es seien nun Exposition und Reprise gegenübergestellt:

		Exposition:		Reprise:
Takt	1—7	L (Prolog)		L (Prolog)
Takt	8—17	H (1 + 2) (Gegenbar)	I. Stollen	H (1 + 2) (Fugato)
Takt	18—24	H (1 + 2)[12]) (Steigerung)		H (1 + 2) (Steigerung)
Takt	25—29	H 1 (Es-dur)		H 1 (Es-dur)
Takt	30—31	H 2 einmal (Halbschl.)		H 2 einmal (Halbschl.)
Takt	32—44	H (1 + 2) (Bar)	II. Stollen	H (1 + 2) (Bar)
Takt	45—54	H (1 + 2)[12]) (Steigerung)		H (1 + 2)[12]) (Steigerung)
Takt	55—81	H 1 in B, g, Es (Bar)		L (Piu mosso)
Takt	82—104	L mit Halbschl. (Bar)		H 1 + L (Bar)
				H 1 (Strettocharakt. + H 2)

[11]) Wirklich trifft es nicht zu, nur ideell.
[12]) Für das aus dem Nachsatz gewonnene Synkopenmotiv ist hier „H 2" gesetzt.

Takt 105—119	S Abgesang (D-dur, ff—fff)	S Abgesang (H-dur, mf—f)
Takt 120—124	(Einl. aus H 1)	
Takt 125—140	H 1 (dolce)	
Takt 141—152	(Einl. aus H 2)	
Takt 153—170	H 2 (+H 1) (cantando, D-dur)	H 2 (+H 1) (cantando, H-dur)
Takt 171—190	H 2 (+H 1) (cantando, D-dur)	H 2 (+H 1) (cantando, H-dur)
Takt 191—196	H 2 (Bar)	
Takt 197—204	H 1 (Triller)	
Takt 205—238	H 1 (Bar, fff) „3 Th."	
Takt 239—276	H 1 (Bar, p) + Stretta	Stretta
Takt 277—307	L+H 1+S (fff)	L+H 1+S (fff)
	Coda	

Exposition und Reprise umschließen einen langsamen Teil, die **Durchführung**, „Andante sostenuto" — „Quasi Adagio". Mit der Fis-dur-Melodie Takt 335—350 (Takt 1—16 vom Doppelstrich 3/4 ab gezählt) scheint neues thematisches Material aufzutreten, denn die weitgezogene Melodielinie ist einheitlich und aus einem Guß. Die Untersuchung ergibt, daß es die drei Hauptthemen der Sonate sind, die, mosaikartig zusammengesetzt, wiederum als neuartiger Umbildungen sich fähig erweisen: Takt 1—4 ist S (den Takten 109—111 aus der Exposition entlehnt); Takt 5—8 und 9—13 ist aus H 2 „candanto" gewonnen; Elemente aus H 1 finden sich in den Takten 14—15. Takt 16 erscheint vorher als Sextole am Ende des ersteren „Recitativo". Der A-dur-Teil (Takt 19—32) ist eine Episode aus der Exposition (siehe die Takte 153—167) und spielt hier (wie dort) die Rolle des zweiten Themas, welches bei seiner Wiederkehr gegen Ende der Sonatendurchführung, der Regel gemäß, in der Tonika Fis-dur (Takt 103 f) steht. Mit Takt 33 setzt ein Bar ein, dessen zweiter Stollen (Takt 46—64) durch steigernde Wiederholungen der drei letzten Takte erweitert ist und mit einem machtvollen Abgesang die Reprise der Sonatendurchführung eröffnet. Die Form des Mittelteils ist also ein Bogen (Sonatenform):

	Prolog (Takt 319—323)	
Takt 1—18	„Neues" Thema (aus S, H 1 und H 2 „cantando")	A
„ 19—32	„Zweites" Thema (H 2 „cantando")	
„ 33—45	S (+H 1 andeutungsweise) (1. St.)	B
„ 46—64	S (+H 1 wirklich) (2. St.)	
„ 65—102	„Neues" Thema (aus S, H 1 und H 2 „cantando") (Abges.)	A
„ 103—122	„Zweites" Thema (H 2 „cantando")	

Die Analyse gibt Aufschluß über die Frage nach dem Grundgesetz der Sonate: ob und wie die dualistische Forderung erfüllt ist. Die Themen werden in der Exposition nicht einzeln im Sinne der klassischen Kontrastwirkung ausgleichend gegenübergestellt. Sondern ihre **Gesamtheit**, in energischer, machtvoller Ausdrucksbedeutung, steht für

ein erstes Sonatenthema; dieses umfaßt die Takte 1—119. Dasselbe Material (ohne S), in lyrischer, sanfter Fassung, steht für ein zweites Sonatenthema; für dieses werden die Takte 120—205 beansprucht. Schließlich hat die Gesamtheit der Themen (zuerst ohne, dann mit S), im Charakter der ersten Gruppe angenähert, als drittes Sonatenthema zu gelten, so daß ein und derselbe Themenkomplex drei verschiedenen Funktionen genügt und die Forderungen der Sonatenform erfüllt, sogar in eigener und höchst charakteristischer Weise. Der langsame Mittelteil, die Durchführung, bewahrt seinerseits die Sonatenform, stellt also „eine Sonate in der Sonate" vor, allerdings nicht so streng gebaut und so bedeutend, wie es in der Durchführung der Beethovenschen „Eroica" [nach der Analyse von Lorenz [13])] der Fall ist.

Das Orchester des Führers

Aus der Geschichte des NS.-Reichs-Sinfonieorchesters

Von Erwin Bauer-München

Im Jahre 1929 bildete sich in München eine Interessengemeinschaft süddeutscher Musiker, die entschlossen war, der allgemeinen kulturellen Zersetzung auf musikalischem Gebiet eine neue Front des Aufbaus und der Ordnung entgegenzusetzen. Unter der Führung des roten Musikverbandes war der Stand des Musikers völlig proletarisiert worden, seine wirtschaftliche Lage hatte einen Tiefstand erreicht, der nicht mehr unterboten werden konnte. Der völlig entfesselte Jazz triumphierte über alle guten Geister der Musik, es schien aussichtslos, wenn einzelne sich aufmachen wollten, gegen den Strom dieser Zeit zu schwimmen. Trotz aller Schwierigkeiten wagten die Gründer der neuen Organisation, in der die Nationalsozialisten alsbald die Führung ergriffen, den Schritt in die Öffentlichkeit. Da sie der Überzeugung waren, daß es auf kulturellem Gebiete nie zu einer Reinigung kommen könne, wenn nicht die Politik des Reiches eine durchgreifende Wandlung erführe, so schlossen sich die ersten Kämpfer unter den Musikern bald offen dem Kampfe der aktivsten Bewegung des alten Reiches, der Nationalsozialistischen Arbeiterpartei, an. Die Werbung für die Partei wurde jedem Mitglied zur Pflicht gemacht. Praktische Arbeit sollte geleistet werden, man wollte keine Resolutionen, sondern Revolutionen.

Sofort tauchte auch der Vorschlag auf, ein neues Orchester zu gründen, eine Keimzelle der Kameradschaft für alle die, die in der allgemeinen Not beschäftigungslos geworden waren, eine Kampfgemeinschaft, in der einer den anderen aufmunterte, wenn er verzagen wollte, ein kulturpolitisches Instrument, das fähig war, vorbildlich zu wirken, indem es in der Verflachung der künstlerischen Leistung dieser Jahre wieder den Grundsatz künstlerischer Disziplin zu Ehren brachte. Franz Adam war der Beweger all dieser Pläne, in seinen Gedanken überschnitten sich alle künftigen

[13]) „Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroica-Satz?", Neues Beethoven-Jahrbuch 1924.

Möglichkeiten, er führte die Besprechungen mit den Parteiinstanzen; er überwand Hindernisse durch zähe Beharrlichkeit, bis das Orchester zum ersten Male in Aktion treten konnte.

Den Weg bis zu diesem Augenblick zu schildern, hieße die Geschichte der Not des deutschen Volkes noch einmal zu schildern. Viele von den Musikern, die dem neuen Orchester angehörten, hatten kaum das Geld, um die Fahrt zum Probelokal zu bezahlen. Man veranstaltete kleine Sammlungen, um die Arbeit nicht ins Stocken zu bringen. Fast alle lebten in diesen Tagen von der Unterstützung der Wohlfahrtsämter. Hunderte von Proben gingen vorüber, ehe das Orchester in kleinen Veranstaltungen sich geringen Verdienst schaffen konnte. Franz Adam arbeitete und arbeitete, immer besessen von dem Gedanken, daß das Werk gelingen müsse; denn das oberste Ziel aller Arbeit war, in den politischen Kampf der Bewegung einzugreifen. Dieser Augenblick war im Juli 1930 gekommen. Der junge Klangkörper war kräftig genug, um mit der ganzen Impulsivität der Jugend in den Kampf einzutreten. Die offizielle Eingliederung erfolgte, nachdem Franz Adam mit Oberst Hierl, dem heutigen Führer des Reichsarbeitsdienstes, die Formen des Einsatzes des Orchesters in den Kampf besprochen hatte. Rudolf Heß und Gauleiter Adolf Wagner setzten sich mit allen Kräften für die Verwirklichung des Planes ein, eines Planes, der von nichts anderem sprach als von der Verwirklichung der Idee; denn die wirtschaftliche Sicherstellung war damals noch ein ferner Traum, dessen Verwirklichung nicht vorauszusehen war. Als Orchester der Reichsleitung der NSDAP. war dem Orchester nunmehr die Pflicht auferlegt, auf dem flachen Lande für die Idee des Nationalsozialismus zu werben mit allen Mitteln, die ihm gegeben waren. Sie sollten die Ortsgruppen kräftigen in ihrem harten Kampf, ihnen neuen seelischen Auftrieb geben; sie sollten das alberne Lügenmärchen zerstören, daß der Nationalsozialismus nur eine Organisation des politischen Radaus sei und den Volksgenossen zeigen, daß hinter der Schärfe des politischen Kampfes etwas Größeres und Herrlicheres stehe, nämlich der Glaube an ein deutsches Volk, das den Tag wieder als Feiertag zu erleben fähig sein werde.

Die ersten Konzerte wurden im bayerischen Allgäu veranstaltet. Wochenlang reiste das Orchester, mit den geringsten Mitteln notdürftig versorgt, von Ort zu Ort, überall begeistert von den Parteigenossen begrüßt, von den Gegnern mit Staunen aufgenommen. Als die ersten Boten eines künftigen inneren Friedens zogen damals 75 Musiker, die inzwischen auf 86 angewachsen sind, von Dorf zu Dorf, von Stadt zu Stadt, wie sie es heute noch tun. Die erste Etappe des Kleinkampfes sollte ein großes Konzert im Zirkus Krone, dem in der Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung geheiligten Raume, abschließen. Das auf den 16. Dezember 1931 festgesetzte Konzert, das von der Behörde ausdrücklich vorher genehmigt worden war, wurde durch den sogenannten „Weihnachtsfrieden" verboten. Als die Weihnachtstage verstrichen waren, entfiel dieser Verbotsgrund. So konnte denn trotz aller Widerstände am 10. Januar 1932 das erste Konzert unter sensationeller Beteiligung der Bevölkerung stattfinden. Die bürgerliche Presse mußte zum ersten Male die große Leistung, die Franz Adams unermüdliche Erziehungsarbeit geschaffen hatte, rückhaltlos anerkennen.

Am 10. Juli 1932, an dem in Berchtesgaden ein überwältigend verlaufener Großdeutscher Tag geendet hatte, trat das Orchester zum ersten Male vor den Führer Adolf Hitler. Es war im Kursaal in Berchtesgaden. Der Führer, der am ersten Konzerttag um Minuten zu spät in Berchtesgaden eintraf und aus diesem Grunde das bereits eröffnete Konzert durch seine Ankunft nicht mehr unterbrechen wollte, hatte angeordnet, daß das Konzert am nächsten Tage wiederholt werden sollte. Der Führer zeichnete das Orchester, das sich seither stolz das Orchester des Führers nennen darf, in herzlicher Weise aus.

Es folgten dann die Tage des letzten Kampfes um die Macht. Es ging um Größeres, aller Wille war auf das eine Ziel gerichtet.

Die Monate der nationalsozialistischen Revolution ließen das Orchester fast vergessen, als die Partei selbst wieder die Initiative ergriff. Der Gauleiter von Hessen, Sprenger, rief das Orchester zu einer Reise durch den Gau Hessen-Nassau auf. Er selbst sprach vor den Konzerten. Eine Reise durch die Pfalz wurde damit verknüpft, und während das Orchester sich noch auf Fahrt befand, wurde auch schon der Plan einer anschließenden Reise durch das damals noch besetzte Saargebiet ausgearbeitet. Vertreter des Orchester in seiner traditionellen Kleidung zum ersten Male in Saarbrücken vor die und des Saarsängerbundes. Das Wagnis konnte ebensogut mißglücken, als das Orchester in seiner traditionellen Kleidung zum ersten Male in Saarbrücken vor die Öffentlichkeit trat. Die Reise, die dem Orchester und seinem Leiter unzählige Ehrungen gebracht hatte, wurde jetzt zu einem Siegeszug. Hatten in Frankfurt am Main 15 000 dem Orchester gelauscht, waren in die Konzerte in Worms und Gießen Tausende gekommen, so erreichten die sieben Konzerte im Saargebiet insofern Rekordziffern, als hier die höchsten Verhältniszahlen zu den Konzertsälen erreicht wurden. In Saarbrücken hörten in zwei Konzerten allein 7000 Menschen das Orchester.

Dieser ersten großen innerdeutschen Reise folgte noch im November des gleichen Jahres die erste große Reise nach Italien. In folgenden Städten wurden Konzerte gegeben: In Cremona, Bologna, Pesaro, Ancona, Forli, Mailand, Perugia, Rom, Neapel, Lucca, Florenz, Pisa, Venedig, Triest, Turin, Verona, Modena, Parma und Genua. Eine im Monat Juli 1934 stattgefundene Ungarnreise mit Konzerten in Budapest, Debrecen und Szegedin erwies aufs neue die gesteigerte Bedeutung des Orchesters.

Die wachsende Zahl der großen äußeren Erfolge jedoch war nicht allein das Ziel des Orchesters; denn ihm war ja durch den Willen des Führers die Mission der Werbung für die deutsche Musik auch im neuen Reiche übertragen worden. Es begann wieder mit den an Eindrücken so reichen Reisen in den Gauen des Reiches, deren Städte selten ein Orchester zu hören bekommen. Die Initiative der NS.-Kulturgemeinde und der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude und die Mitwirkung aller Parteigliederungen machte die Reisen organisatorisch möglich. In Baden, in Württemberg und in der bayerischen Ostmark sind die Konzerte des NSRSO. nicht mehr aus dem kulturellen Leben der Städte wegzudenken. Oft bildet das Konzert das größte künstlerische Ereignis des Jahres. Mit Dankbarkeit wird es aufgenommen und mit dem heißen Wunsche, bald wiederzukommen, wird es wieder entlassen. Es sind die schönsten Tage

des Orchesters, wenn es vor einem dichtgefüllten Saal, in dem zumeist Volksgenossen sitzen, die zum ersten Male im Leben ein großes Orchester hören, spielen darf, in dem alle die Werke, die der Snobismus der Großstädte als „unzeitgemäß" und „klassisch" nur zu oft ablehnt, einen Sturm der Begeisterung entfesseln. Wo ein Arbeitsdienstlager in der Nähe ist, wird nicht versäumt, das Lager einzuladen.
Die kleinen Städte und Orte bringen die Bedeutung, die sie einem Konzert des Orchesters zusprechen, auf ihre Weise in oft originellen Empfangsfeierlichkeiten zum Ausdruck. Musik erwartet das Orchester sogleich am Bahnhof, das ganze Städtchen ist unterwegs, Fahnen schmücken die Straßen, ein fröhlich-festliches Bild malt behaglich die Grundstimmung des Tages.
Eine wichtige Bestimmung des Orchesters soll nicht vergessen werden, nämlich die, den Reichsparteitagen der NSDAP. den musikalischen Rahmen zu geben. In den sieben Kongreßtagen eröffnet es die Kongresse durch festliche Vorspiele. Ebenso obliegt ihm die musikalische Gestaltung großer feierlicher Anlässe der Partei, die in der Hauptstadt der Bewegung stattfinden. Eine Überfülle an Arbeit aber ist dem Orchester aufgetragen, seit es auf Anregung des Stellvertreters des Führers, Reichsminister Rudolf Heß und Reichsminister Dr. Goebbels, durch Reichsleiter Dr. Ley im Rahmen des neugeschaffenen Amtes für „Feierabend" in der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude in allen Gauen des Reiches in großen Volkskonzerten herausgestellt wird.
Der große Bereich seiner Aufgaben hat seine organisatorische Festigung notwendig gemacht. Um das Orchester ganz in der Partei zu verankern, war es bereits 1932 dem Stellvertreter des Führers, Rudolf Heß, unterstellt worden, der heute der erste Vorsitzende des Orchesters ist. Die Mitglieder des Orchesters bilden innerhalb des Gaues Oberbayern der NSDAP. eine eigene Ortsgruppe. Dem Leiter des Orchesters, Franz Adam, dessen nimmerruhender Eifer das große Werk geschaffen hatte, übertrug der Stellvertreter des Führers die Bearbeitung aller musikalischen Fragen in seinem Stab. Reichsminister Dr. Goebbels berief ihn in den Kultursenat des Reiches und ernannte ihn zum Präsidialrat der Reichsmusikkammer.

Das Musikprogramm der NS-Kulturgemeinde auf der Münchener Reichstagung 1936

Das Musikprogramm der NS.-Kulturgemeinde auf der Münchener Reichstagung ist wieder aus einer besonderen Einstellung heraus zusammengestellt, die hier in Verbindung mit den einzelnen Musikstücken begründet werden soll. Sämtliche Werke wurden im Auftrag der Amtsleitung der NS.-Kulturgemeinde komponiert. Die Verteilung der Kompositionsaufträge erfolgte auf Grund einer künstlerisch-kulturellen Gesamtbeurteilung des Komponisten und seiner bisherigen Leistungen.
Nun ist das Komponieren an sich bereits eine „obligate" Eigenschaft des Komponisten, die einfach da ist und nicht mehr „beauftragt" werden kann. Was jedoch hierbei von

außen her beeinflußt werden kann, daß man Komponisten auf Gebiete lenkt, deren Gestaltung — wie die der sogenannten „Gebrauchsmusik" — von der Gegenwart am stärksten verlangt wird. Hierfür den schaffenden Künstler zu interessieren, bedeutet keine einseitige Beeinflussung des künstlerischen Musikschaffens. Im Gegenteil: Wir verlangen ja vom Komponisten nichts Bestimmtes und Vorgeschriebenes, sondern wir lenken den Komponisten in seiner Gesamteinstellung auf ein bestimmtes Gebiet, von dem wir wissen, daß es einen Teil unseres ganzen Musiklebens ausmacht. Übernimmt deshalb der Auftraggeber die volle Verantwortung für den Kompositionsauftrag, so wird diese Verantwortung bei der fertiggestellten Komposition noch durch ein kritisches Interesse ergänzt, wie nun der einzelne Auftrag nach den Maßstab der allgemein-musikalischen Zielsetzung und nach dem Gesamtstil des betreffenden Komponisten ausgefallen ist.

Wenn diesmal das Thema „Gebrauchsmusik" ausgegeben wurde, so handelt es sich hier wohl um das wichtigste Gebiet der derzeitigen Musikpflege. Die Bezeichnung Gebrauchsmusik steht im Gegensatz zur Verbrauchsmusik; sie soll auch weiterhin nicht äußerlich an spieltechnische Voraussetzungen geknüpft werden. Vielmehr ist ihr grundlegender Sinn der, daß es eine Musik ist, die das Ohr des gesundempfindenden Musiklaien sofort als unmittelbar und unproblematisch erleben kann. Von der Erfüllung dieser Gebrauchsmusik ist sogar die Pflege der höheren Kunstmusik abhängig: Wo sich nämlich Kunstmusik und Hörerwünsche zunächst erst einmal auf einer Grundlage treffen müssen, die — ohne Aufgabe der Gesinnung! — die Erlebnismöglichkeiten eines zeitgenössischen Musikschaffens in breiterer Form unmittelbar veranschaulicht, um darin aber zugleich Beweis und Berechtigung zur Steigerung der Kunstformen im engeren Sinne herzuleiten. Jeder weiß, daß wir zur Zeit das Verlangen nach einer guten Gebrauchsmusik hauptsächlich nur mit älteren Werken stillen können und daß wiederum einige Kulturorganisationen, die sich besonders für das Ziel einer Unterhaltungsmusik einsetzen möchten, es bisher noch nicht überzeugend verstanden haben, das Vorhandensein guter Komponisten zum Nutzwert für eine solche gute Gebrauchsmusik auszubauen.

Herbert Brust: „Der Memelruf" für Bariton-Solo, Sprecher, Männer-, Frauen- und Gemischten Chor und Großes Orchester nach Worten von Erich Hannighofer. — Der Komponist verfolgt in diesem Werk eine leicht ausführbare Chorbehandlung, deren Stärke in der musikalisch betonten Dynamik des Textes liegt und vom Orchester entsprechend begleitet wird, ohne daß diese Orchesterbegleitung die Vokalpartien beschwert. Was dabei den Gesamtaufbau des Werkes betrifft, so ist die Struktur des Textes als formtragendes Moment für die Vertonung weitgehendst beibehalten.

Josef Ingenbrand: Festmarsch „Der Sieger" für großes Orchester. — Der Komponist lehnt sich hier insofern an die Marschform an, als er aus dem lebhaften Hauptteil und dem ruhigeren Trio eine gegensätzliche Thematik gewinnt, die er dann kodaartig in dem abschließenden dritten Teil gemeinsam verarbeitet.

Fritz Reuter: „Kleine Festmusik". — Das Werk verfolgt einen frischen auftaktigen" Charakter. Seine Orchesterbehandlung ist trotz der rhythmisch-kontrapunktischen Auflockerung sehr durchsichtig und klar.

Eberhard Ludwig Wittmer: Festmusik für Bläser. Diese suitenartige Bläsermusik ist ein sehr guter und begrüßenswerter Beitrag zur Auflockerung unserer sogenannten Bläserprogramme. Sehr reizvoll ist dabei das organische Ineinandergreifen von 3/4 und 4/4 Takten, desgleichen auch die harmonisch abwechselnde Begleitung der sich wiederholenden Fanfarentöne.

Wolfgang Zeller: „Chorfantasie" für Soli, Chor und Orchester nach der Textdichtung von Karl Maria Holzapfel. — Im Zusammenhang mit der chorischen Sinfonie zum Tonfilm „Ewiger Wald" umschreibt der Komponist an Hand der Textvorlage den musikalisch-lyrischen Gehalt der Jahreszeiten und zeigt hierbei eine verständliche, aber auch zugleich eigene Tonsprache.

Winfried Zillig: Romantische Sinfonie in C-dur. — Der Komponist geht hier (wie es gleich zu Beginn der Sinfonie hervortritt) von der C-dur-Kadenz aus, deren Hauptklänge er durch sogenannte Nebenharmonien ersetzt, ohne aber den Funktionscharakter dieser C-dur-Kadenz zu verändern. Diese Kadenz ist für ihn gleich das Stimmungsthema, das nun vom großen Orchester aufgenommen und verbreitert wird. Kurt Herbst.

Faust gegen Wagner

Zu Hans Pfitzners Vortrag in München

Vor überfülltem Saal, in dem man viele führende Persönlichkeiten der Bewegung, des Staates und des künstlerischen München sah, sprach Hans Pfitzner am 4. Mai, dem Vorabend seines Geburtstages, in München zu der Frage: „Wie wird komponiert?" Er tat es in einer gar nicht zu beschreibenden, höchst persönlichen und zwanglosen Art und begann mit der Feststellung, daß schon die von dem Jenaer Dr. phil. habil. Bahle gestellte Frage: „Wie wird komponiert" falsch formuliert sei, da es doch nur von Interesse wäre, zu wissen, „Wie wird gut komponiert?" und: „Was ist musikalische Inspiration?" Pfitzner antwortete darauf mit dem Hinweis auf das Reich des Unbewußten, des Nichtwachen, aus dem jene Einfälle kommen, die noch nach Jahrhunderten Menschen ergreifen, begeistern und erschüttern können. Er machte durch Zitate klar, daß alle schöpferischen Menschen zu allen Zeiten dem Unbewußten beim künstlerischen Schaffen den ersten Rang eingeräumt haben.

Nun kam die Auseinandersetzung mit Herrn Bahle, der anderer Meinung ist und Pfitzner zweimal öffentlich angegriffen hat. Mit überlegenem Humor und doch wieder mit der ganzen Überzeugungskraft dessen, der den Schaffensprozeß wirklich erlebt hat, wurde die Methode, an Hand von Fragebogen festzustellen, daß der unbewußte Einfall des Komponisten gar nicht groß sei, niedriger gehängt. Soweit Herr Bahle als

Zeugen Atonale von vorgestern und teilweise völlig unbekannte Tonkünstler anführt, bedurfte sein Verfahren keines Kommentars mehr, soweit er sich aber auf angebliche Zeugnisse großer Komponisten stützte, wurde von Pfitzner die unzulängliche Auslegung dieser Zeugnisse schlagend, teilweise durch ganz entgegengesetzt lautende Aussprüche der betreffenden Meister nachgewiesen. Und immer wieder wurde betont, daß es ja weit unerklärlicher wäre, wenn gewisse große Themen nicht als Einfälle empfangen, sondern gedanklich erarbeitet worden wären.

Nach fesselnden Ausführungen über die Art, wie ihm selbst beim Improvisieren Einfälle zuströmten, stieß Pfitzner zum Kern des Problems vor, indem er an seiner schon früher einmal dargestellten Scheidung zwischen Musik und Dichtkunst den elementaren Wert des Themas für die erstere begreiflich machte und betonte, daß Bahles Versuch der Entwertung der Inspiration dem entspreche, was in der Vergangenheit schon der jüdische Musikkritiker der „Frankfurter Zeitung", Paul Bekker, lehrte... Die glänzendste Widerlegung all dieser rationalistischen Experimente, durch die die Musik aus der Musik hinauseskamotiert werden soll, waren schließlich die Beispiele am Flügel, mit denen Pfitzner bewies, daß ein Einfall, entgegen Bahles Behauptung, sehr wohl länger als 2—4 Takte sein könne. Angesichts der langen Themen aus dem „Lohengrin", aus der „Fledermaus", aus dem „Palestrina", dem Cellokonzert und der Cellosonate Pfitzners hätten wohl auch die überzeugtesten Anhänger Bahles zugeben müssen, daß hier das Dazwischentreten von Reflexion einfach unvorstellbar ist, ganz abgesehen davon, daß im Fall seiner eigenen Komposition Pfitzner ja nachweisen konnte, wie die Themen ohne Störung durch das Bewußtsein entstanden und daß, wenn man schon einen Einfall von 2—4 Takten gelten läßt, man doch auch einen von 10—20 gelten lassen muß.

Zum Schluß erhielt man noch Einblicke in die tiefstehende Kampfweise Bahles und die verheerenden Folgen der Zwei-Takt- und Vier-Takt-Komponiererei auf die Wiedergabe: Dirigenten und Instrumentalsolisten verlieren das Gefühl für große Linien und scheinen es oft für unanständig zu halten, 2—4 Takte im gleichen Tempo zu spielen. Mit dem witzigen Versprechen, im Falle des Sieges von Herrn Bahles Anschauung, den 1. Palestrinaakt umzudichten und die Meister über den Einfall abstimmen zu lassen, verabschiedete sich Hans Pfitzner von seinen Hörern, die ihm schon während des Vortrages immer wieder begeistert zustimmten und ihn am Ende stürmisch feierten.

Aus der Verteidigung gegen Bahles Angriffe war eine Erledigung seiner grauen Theorie geworden; ein Faust, ein großer schöpferischer Deutscher, hatte wieder einmal dem Famulus Wagner, der „alles wissen" und „am lichten Tag Natur des Schleiers berauben" wollte, die Tür gewiesen. Ludwig Schrott

Hans-Pfitzner-Woche in Dortmund

In Gemeinschaft mit der NS.-Kulturgemeinde führte das Stadttheater eine Pfitznerwoche durch, um damit den Mann zu ehren, der mitten in den Zeiten impressionistischer Artistik gegen sie und besonders gegen die Neutöner der sogenannten Wienerschule zu

Felde zog. Das tat er als Schriftsteller in einer Reihe von herzerfrischenden Kampfaufsätzen, als Dirigent in der Auswahl und Zusammenstellung seiner Programme und als Komponist mit der Schöpfung einer Anzahl von Werken. So wurde Pfitzner der Stützpunkt einer ernsthaften Kulturauffassung und führte seinen Weg fort in einer unbeirrbaren, fast eigenbrödlerischen Strenge und Konsequenz, durchdrungen von dem tiefen Gefühl einer heiligen deutschen Kunst. So wurde Hans Pfitzner eigentlich zum moralischen Gewissen in der deutschen Musik.

Diese Stellung Pfitzners in der Musikgeschichte kam auch in der Dortmunder Festwoche klar zum Ausdruck, eine Woche, die nicht nur ihm zu Ehren und in seiner Anwesenheit vonstatten ging, sondern von ihm persönlich geleitet wurde. Damit erlebte Dortmund seine Werke in der werkgetreuen Auffassung seiner persönlichen Wiedergabe. Eröffnet wurde die Woche mit einer Morgenfeier im Stadttheater, bei der Ludwig Schrott, der Gauobmann der NS.-Kulturgemeinde München, in einem temperamentvollen und begeisterungsfähigen Vortrag über „Hans Pfitzner und der Geist des neuen Deutschland" sprach. Hans Pfitzner leitete ein Sinfoniekonzert mit Beethovens Pastorale, Pfitzners Klavierkonzert (Solistin Dorothea Braus) und seiner Ouvertüre zum „Kätchen von Heilbronn". In dieser Reihenfolge ist auch der künstlerische Erfolg dieses Abends aufgezeigt. Ein Kammermusik- und Liederabend im alten Rathaussaal wurde vom Enzen-Quartett mit Pfitzners Op. 13 stimmungsvoll eingeleitet und dann von Mitgliedern des Stadttheaters (Ackermann, Specht und Weiler) gesanglich bestritten. Hans Pfitzner begleitete die Lieder am Flügel selbst. Den Höhepunkt der Woche jedoch stellte die Neueinstudierung von Pfitzners „Herz" dar. Die szenische und musikalische Leitung lag in den Händen Pfitzners, der seinem Werk eine stimmungsvolle Wiedergabe angedeihen ließ, weniger in einer rauschenden Äußerlichkeit, sondern dafür um so mehr in einer inneren Konzentriertheit (Regie und Orchester!). Über zwanzig Vorhänge dankten für dieses seltene Geschenk! Arthur Mämpel.

10. Deutsches Max-Reger-Fest in Freiburg i. Br.

Es ist unzweifelhaft von besonderem Wert, durch Abhaltung von großen kulturellen Veranstaltungen und Tagungen neben dem militärischen Bollwerk auch ein solches des schaffenden deutschen Geistes in der Grenzmark zu errichten. Seit dem ersten Deutschland der Germanen im Jahre 870 kommt jenem gesegneten Streifen am Rhein immer noch dieselbe hohe Bedeutung zu wie ehedem. Die Amtsleitung der NS.-Kulturgemeinde hat als Hüterin und Pflegerin deutscher Kunst mit den nun jährlich stattfindenden alemannischen Kulturtagungen, deren erste 1935 stattfand, die Bedeutsamkeit dieser Landschaft aller Welt klar ins Gedächtnis zurückgerufen, nachdem die Systemzeit einer Internationalisierung dieser Zone nicht unsympathisch gegenübergestanden war. Diese Landschaft ist kein Übergang zum politischen Frankreich, sie ist vielmehr die undurch-

dringbare geistige Mauer Deutschlands, in der eine nie versiegende Schöpferkraft wohnt.

Bürgermeister Dr. Hofner, der in Behinderung des Oberbürgermeisters die Festwoche eröffnete, gab einen Rückblick auf das im letzten Jahre so glänzend verlaufene Brucknerfest, welches die Leistungsfähigkeit des Orchesters unter Franz Konwitschny bestätigt habe. Dort schon habe die Stadtverwaltung den Entschluß gefaßt, jedes Jahr eine Woche dem Schaffen eines deutschen Meisters zu widmen. Sein besonderer Gruß galt der Gattin des leider zu früh verstorbenen Meisters, wie dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, Peter Raabe, sein Dank der Max-Reger-Gesellschaft, die in Verbindung mit der Stadt Freiburg das Fest durchführte. Prof. Hasse, ein ehemaliger Schüler Max Regers, hielt die Festrede, die eher einer trockenen wissenschaftlichen Vorlesung gleichkam, anstatt die Lebenswärme Regers zu atmen. Interessant erschien uns die Stellung des Meisters zu dem Juden Arnold Schönberg, den er als einzigen Komponisten in seinem Leben mit Fug und Recht unbarmherzig ablehnte. Das Wirken dieses Schönbergs legte sich so katastrophal über die gesamte Musikkultur, daß die Welt es dem Nationalsozialismus zu danken hat, der mit eiserner Konsequenz die musikalische Arroganz der Unproduktivität entfernte.

Regers Schaffen für die Orgelmusik ist das Wertvollste, was seit Bach geschrieben wurde. Ihn mußte neben der unerschöpflichen Fülle der klanglichen Möglichkeiten die dynamische Wucht fesseln, die seiner schöpferischen Begabung am nächsten kam. Der Meister war diesem orgelmäßigen Stile so verhaftet, daß alle seine Werke, welcher Gattung sie auch angehören sollten, diesen Stempel tragen. Günther Ramin spielte in der Lutherkirche, während der Passauer Otto Dunkelberg in St. Martin in die bedeutendsten Orgelwerke Regers einführte. Beide Künstler erschlossen durch die absolute Verinnerlichung ihres Spieles die musikalische Vielfalt Regers. — Der 20. Mai brachte in der stilvoll geschmückten Festhalle (soweit sich ihre im Reich schon sprichwörtliche Unzulänglichkeit herläßt) das erste Orchesterkonzert. Die Wiedergabe des Sinfonischen Prologes und der Hillervariationen gelang Franz Konwitschny ausgezeichnet, wie wir dem Orchester, besonders den heikel geschriebenen Bläsern, unsere Bewunderung nicht versagen können.

Die bedeutendsten Kammermusikwerke füllten vier Veranstaltungen. Diese bestätigten erneut den großen Miniaturisten mit dem Hang zum Sichversenken und der Diktion zu einer reinen Linienmusik. Das Wendling-Quartett, in Verbindung mit dem Klarinettisten Dreisbach, dem Geiger Nauber und den Pianisten Höhn, Pillney, Rehberg, Bohle und Franzen erhoben das kammermusikalische Schaffen Regers zu einem unvergeßlichen Erlebnis. Unsere Anerkennung gilt in diesem Zusammenhange der Altistin Johanna Egli ob des tief verwurzelten Vortrages von sechs Liedern Regers.

Peter Raabe wurde als Dirigent des zweiten Orchesterkonzertes herzlich begrüßt. Seine Vortragsfolge mit den Mozart-Variationen, der romantischen Suite, dem Hymnus der Liebe und an die Hoffnung zeigten ihn als reifen und überlegen amtierenden Dirigenten. Johanna Egli durfte gleich Peter Raabe für begeisterten Beifall danken.

Im Schlußkonzert spielte Alfred Hoehn das von den Pianisten gerne umgangene Klavierkonzert (f-moll) mit seltener Musikalität und Sauberkeit. Zu einem Höhepunkte gestaltete sich das Requiem für Alt, Chor und Orchester. In diesem Werke legt sich all das Ungewisse zur Ruhe und die Gewißheit bleibt als ehernes Fundament seiner Überzeugung. Gleich diesem Werke konnte die „Vaterländische Ouvertüre" die Unsterblichkeit Regers beweisen.

Den Veranstaltungen hätte man gerne einen größeren Zuhörerkreis gewünscht. Wer aber diese Woche erlebte, empfand das schöpferische Genie deutschen Geistes.
Die verdiente Anerkennung Franz Konwitschnys konnte nicht ausbleiben. Er ließ das ausgezeichnete Orchester, das ihn zu solcher Leistung befähigte, an den Ehrungen teilnehmen.

Eberhard Ludwig Wittmer

Arthur Kusterer: „Der Diener zweier Herren"

Uraufführung im Nationaltheater Mannheim

Arthur Kusterer hatte im Vorjahre mit seiner Oper „Was Ihr wollt" einen großen Erfolg am Mannheimer Nationaltheater. So sah man mit Spannung der Uraufführung seines „Diener zweier Herren" (nach Goldoni) entgegen. Die Erwartungen hat er im wesentlichen erfüllt. Die äußere Form ist die der Spieloper mit gesprochenem Dialog und geschlossenen Gesangnummern, in die umfangreiche, zum Teil wohl zu umfangreiche Arien ein starkes lyrisches Element bringen, das Kusterer bei dem fühlbaren Mangel an melodischer Erfindung weit weniger liegt, als der musikalische Humor, in dem er unbedingt Meister ist. Sehr treffend ist die musikalische Charakterisierung der komischen Typen, des pfiffigen Dieners Truffaldino, des großsprecherischen, raufwütigen Lombardo, seines einfältigen, feigen Sohnes Silvio und des trotteligen, pedantischen Pandolpho. Immer ist die Musik geschickt gemacht, wenn auch durchaus nicht immer originell. Vor allem in den lyrischen Partien macht sich der Einfluß von Richard Strauß sehr deutlich bemerkbar.

Die im Wesen der Stegreifkomödie begründete Schwierigkeit der Oper liegt in der Unübersichtlichkeit der Handlung mit ihren verwirrend verschlungenen Fäden. Man wird einfach „nicht recht schlau" aus ihr, wenn man sich nicht mit dem Text vertraut gemacht hat. Da Kusterer den gesprochenen Dialog nicht konsequent durchführte, sondern viele Stellen, die durch ihren präzisierten Wortwitz nur gesprochen wirklich verständlich, zum Verständnis des Ganzen aber notwendig sind, halb rezitativisch und halb musikdramatisch durchkomponiert hat, wird das Verstehen noch unnötig erschwert. Bei einer Spieloper, die der Unterhaltung dienen soll, wirkt sich das als Nachteil aus. So bleibt der erste Akt der stärkste Eindruck der Oper. Auch der Eindruck bei der Uraufführung zeigte, daß die folgenden Bilder weniger ansprachen als das erste. Vor allem die groß angelegte Marktszene mit der Schlägerei in der Mitte wirkt in ihrer Länge und bunten Fülle verwirrend und deshalb auch ermüdend. Der dritte Akt wird

durch ein an sich sehr hübsches Ballett gestreckt; von durchschlagendem Humor ist erst wieder das Finale, das der Oper einen erfreulichen Ausgang sichert.
Die Aufführung tat alles, um für das Werk einzunehmen. Als musikalischer Leiter setzte sich Ernst Cremer mit Begeisterung ein. Er stellte die geschlossene Einheit zwischen Bühne und Orchester her. Die schwierigen Aufgaben der Regie löste Heinrich Köhler-Helffrich mit viel Geschick. Er vermied die sehr naheliegende Gefahr der grotesken Übertreibung und gestaltete auch die zahlreichen Massenszenen bunt und lebendig. Den Sängern hat Kusterer teilweise sehr dankbare, wenn auch nicht immer gleich gut sangliche Aufgaben gestellt. Den gerissenen Schalk Truffaldino, der lustig unheilstiftend durch das Stück wirbelt, gab Albert von Küßwetter mit überwältigender, dabei immer fein nüancierter Komik. Er gefiel auch durch humorvolle Ausdrucksfähigkeit des Gesanges. Marlene Müller-Hampes (Beatrice) Spiel war von bestrickender Liebenswürdigkeit und trotz der Verkleidung echter Weiblichkeit ihr Gesang durch Klarheit, Schönheit und Sicherheit der Technik ausgezeichnet. Stimmliche Höhepunkte hatte bei sympathischem Spiel auch Heinz Daniel als Florindo. Ein wirkungsvoll komisches Paar waren Heinrich Kuppinger und Wilhelm Trieloff als Silvio und sein Vater Lombardi. Gut in den Gesamtrahmen eingefügt waren die Tänze unter Erika Kösters Leitung, denen ein halber Akt (vor dem Schlußbild) vorbehalten ist. Carl Josef Brinkmann.

Beethoven-Fest 1936 in Bonn

Als dieselben Männer, die Beethovens Geburtshaus davor bewahrten, daß es unter den Hammer kam, im Jahre 1889 den kühnen Plan faßten, ein größeres Musikfest nur der Kammermusik zu widmen, da glaubten sie gewiß nicht daran, daß sich ihre damals immerhin nicht gerade zeitgemäße Idee durchsetzen würde. Heute haben wir nun das 20. Fest dieser Art hinter uns, und wenn auch Schwierigkeiten aller Art wie Krieg, Besatzung, Inflation und die uns allen noch geläufigen Notzeiten vergangener Jahre manchen bitteren Tropfen in die Freude dieser Veranstaltungen fließen ließ, so hat sich doch die Idee gehalten, so stark gehalten, daß man — im Gegensatz zu einigen Versuchen anderorts — von einem dauernden Wachsen und Durchsetzen sprechen kann. Gewiß spielt da auch die herrliche Zeit mit, in der dieses Beethovenfest in der Kunst und Gartenstadt Bonn veranstaltet wird — es findet in der Himmelfahrtswoche statt — aber nicht minder spielt da auch die Tradition mit, die in diesen nun fast fünf Dezennien zu einem Begriff geworden ist.
Diese Kammermusikfeste fanden bisher alle zwei Jahre statt. Nebenher liefen — seit sechs Jahren — die sogenannten volkstümlichen Beethovenfeste, die die Stadt Bonn zur tieferen Verankerung der Werke des Bonner Meisters in der Bevölkerung der Stadt und der weiteren Umgebung ebenfalls im Frühjahr veranstaltete und fast ausschließlich mit der Ehrenbürgerin Elly Ney und ihrem jeweiligen Trio und ihrem Festdirigenten ausgestaltete. Daß dadurch und durch eine nicht immer glückliche weil stereotyp gewor-

dene Werkauswahl eine gewisse Gleichförmigkeit in diese Feste hineinkam, wird man verstehen können und so war es ein glücklicher Gedanke, das Kammermusikfest des Vereins Beethovenhaus mit dem volkstümlichen Beethovenfest der Stadt zusammenzulegen und so eine klarere und zwingendere Schau des Werkes zu gewährleisten. Wenn auch diese junge Ehe, wie sie Prof. Schiedermayr zum Schlusse nannte, noch in den Flitterwochen ist, so scheint uns doch dieser neue Aspekt, der immerhin seine Feuerprobe überstanden hat, so verheißungsvoll, daß man voll Ernst und klarer Zielsetzung an den weiteren Ausbau herangehen sollte.

Doch nun zunächst etwas über das Fest selbst. Es kann natürlich hier nicht der Ort sein, ausführlich über die einzelnen Leistungen zu referieren, dazu sind die Tageszeitungen da. Es soll hier aber über die große Linie und die Höhepunkte gesprochen werden. Den Beginn machte eine tieflotende und aus innerer Überzeugung gestaltete Aufführung der „Missa solemnis", die der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Raabe, dirigierte und die der im übrigen von dem Fest unverständlicherweise ausgeschaltete Städtische Musikdirektor Gustav Claassens — der die Begleitmusik zu „Egmont" im Stadttheater als einzige kleine Aufgabe dirigierte — geradezu mustergültig vorbereitet hatte. An den drei letzten Tagen hörte man, von Altmeister Max Fiedler, mustergültig eine Anzahl Sinfonien und bekannte Ouvertüren, zwischen den Max Strub tonschön und im ganzen auch geistig vertieft das Violinkonzert und Elly Ney die Konzerte in Es und G mit der bekannten Meisterschaft spielte.

In der Kammermusikreihe spielte Wilhelm Backhaus, man hört ihn hier leider allzuselten, die ins Riesenhafte wachsenden Diabelli-Variationen und betätigte sich im Klarinetten-Trio op. 11 als hervorragend gestaltender Kammermusikspieler. Mit welcher inneren Würde und Gesammeltheit, mit welcher wirklich wohltuenden Schlichtheit ergibt sich dieser wahre Meisterpianist seiner Aufgabe als reiner Diener am Werk. Man sagt wohl nicht zu viel, wenn man sein Erscheinen auf dem diesjährigen Beethovenfest als das große Erlebnis bezeichnet. Denn er ist wahrhaft der Gestalter der Totalität des Beethovenschen Werkes!

In dieser Atmosphäre wurden denn auch die Interpretationen des Wendling-Quartetts zu einer Festlichkeit, die nicht im rauschenden Strom unterging, sondern im Herzen haften und über die Tage hinaus im Erleben verankert blieb. Mit zwei Werken aus der reifsten Zeit (op. 59/1 in C und op. 127 in Es), dem G-dur-Quartett von Haydn (op. 76/1) und Mozarts sich aus tiefer Gedanklichkeit in freudenvollste Räume emporringendem g-moll-Quintett (K. V. Nr. 516) stellte diese ideale Künstlergemeinschaft ihr Können und ihre seelische Bereitschaft unter Beweis. Daß neben den Wendlings, die übrigens bei diesem Fest zu Ehrenmitgliedern des Beethovenhauses ernannt wurden, das Dresdner Streich-Quartett, das nicht so subtil musiziert und dafür frischer zu Werke geht, mit dem f-moll-Quartett (op. 95) und dem in der ersten Fassung gebrachten Streich-Quartett (op. 18/1 recht ehrenvoll bestand, mag gleichfalls als hohes Lob gewertet werden. Das Elly-Ney-Trio, das sich jetzt aus der Pianistin, Max Strub und Ludwig Hölscher, zusammensetzt, eröffnete den Reigen der kammermusikalischen Veranstaltungen mit den beiden recht gegensätzlichen Klavier-

trios in Es- und B-dur, zwischen denen, ebenfalls von diesem Trio meisterhaft begleitet, Adelheid Armhold einige der selten zu hörenden „Schottischen Lieder" meisterhaft — bis auf die nicht immer lobenswerte Sprache — sang. Am Himmelfahrtsmorgen, der stets den Klassikern vor Beethoven gewidmet ist, hörte man zwischen dem schon erwähnten Haydn-Quartett und Mozart-Quintett die Berliner Kammersängerin Käthe Heidersbach mit Liedern von Mozart und Beethoven, wobei ihr die ersteren stilistisch nicht erschöpfend gelangen. Sonst hatte die Künstlerin einen starken Erfolg, an dem auch der feinsinnige Begleiter Karl Delseit teilnehmen konnte. Erwähnen wir nun noch die außerordentliche Leistung des durch die Schulung des Städtischen Musikdirektors Classens zu einem erstrangigen Instrumentalkörper entwickelten Städtischen Orchesters, das physisch und geistig eine wahre Großtat vollbrachte, so sei damit das Gegenständliche des diesjährigen Beethovenfestes abgeschlossen.

Abgeschlossen darf aber für die, die die Verantwortung für die weitere Ausgestaltung haben, die Tatsache des Gelingens nicht bleiben. Im Gegenteil, dieser neue Versuch, der zweifellos einen neuen Auftrieb brachte, muß nun in aller Form durchdacht und im Sinne der neuen Zeit ausgestaltet werden. Es hat sich gezeigt, daß auch hier neues Blut notwendig war und wir sind fest davon überzeugt, daß auf dieser Basis, ohne Prestige von diesem oder jenem Namen, weiter gearbeitet werden muß. Denn wir alle wollen doch nicht um unsretwillen schaffen an dem Werk Beethovens, sondern um dieses Werkes und seiner Wirkung auf die Menschen willen. Heinz Freiberger.

Zeitgenössische Musik in Dresden

Wieder beschloß, wie auch im Vorjahr, Paul van Kempen die Winterspielzeit der Dresdner Philharmonie mit zwei Konzerten, die der zeitgenössischen Musik gewidmet waren. Ein kleines „Musikfest" im Rahmen der Jahresarbeit. Und ein fester Begriff schon im deutschen Musikleben.

Vierzehn Uraufführungen deutscher und Erstaufführungen ausländischer Werke. Oberbürgermeister Zörner, der dem Musikleben Dresdens besondere Aufmerksamkeit schenkt, gibt den Sinn der Veranstaltung an, wenn er im Geleitwort zu dem hübsch ausgestatteten Programmheft schreibt: „Die Musik als die allen Nationen verständliche Sprache ist die berufene Mittlerin eines internationalen Kulturaustausches und Wegbereiterin des Verstehens der Völker untereinander. Daher freue ich mich besonders, daß sich auch diesmal wieder die Leistungen junger deutscher Talente mit den Werken des künstlerischen Nachwuchses anderer Nationen zu einer Vortragsfolge verbinden."

Unter den Deutschen war eine Reihe von Autoren, denen man noch selten in den Konzertsälen begegnete. Helmut Degen machte auf sich aufmerksam mit einem Festlichen Vorspiel für Orchester und einstimmigen Chor. Klar geformte Zweckmusik, in ihrer, jedem falschen Pathos aus dem Weg gehenden Haltung ausgezeichnet geeignet für Festlichkeiten, besonders vaterländische Feiern. Zumal Degen einen schönen Text von

Eberhard Wolfgang Möller verwendet, der die alles besiegende Tat verherrlicht. Die Dresdner Hans Richter-Haaser und Johannes Paul Thilman wurden, der erste mit einem großlinigen Konzert für Streichorchester, der zweite mit einem bewegten „Tanzspiel" für Orchester, als beachtliche Talente vorgestellt. Dagegen fiel die „Leipziger Schule" ab. Sigfrid Walther Müller steuerte ein Concerto grosso für Trompete und Orchester bei, das über bloße Händelkopie nicht hinauskam (Solist: Heinrich Teubig). Fred Lohses „Deutsche Reigen" sind harmlose Stimmungsbilder, geeignet für ein Konservatoriums-Schlußkonzert, Abteilung Kompositionslehre. Auch Karl Schäfer (Bamberg) konnte mit seinem Vorspiel für Orchester, das in Einzelheiten fesselte, keinen zwingenden Beweis einer überdurchschnittlichen Begabung erbringen.

Bekannte Namen: von Erich Sehlbach, dem erfolgreichen Opernkomponisten, hörte man ein Orchestervorspiel, das in seiner Kürze zu wenig über seine Eigenart aussagte. Kurt von Wolfurt, als der Senior der Aufgeführten, bestätigte, daß er ein großer Könner und geschmackvoller Tonsetzer ist, der mit seiner „Serenade" für Orchester angenehm und Niveau wahrend unterhält.

Die beiden stärksten Eindrücke: Edmund von Borcks „Thema, vier Variationen und Finale für Orchester". Noch gereifter als in seinen früheren Werken führt Borck hier die gedanklichen Spannungen durch, wobei er zu kühnen klanglichen Prägungen gelangt, die aber nie exzessiv werden. Die Mittel des großen Orchesters werden stets überzeugend eingesetzt. Ihm gegenüber ist Hans Brehme noch ein Stück ungebärdiger, explosiver, eruptiver. Sein Klavierkonzert vereinigt Äußerungen eines konstruktiven Bauwillens mit solchen einer musikalisch überschäumenden Spiellust, die dem Werk etwas unmittelbar Mitreißendes gibt. Der Komponist, ein brillanter Pianist, selbst am Flügel. Sanfter Widerspruch reizte erst recht zu begeistertem Beifall.

Die Ausländer: der Franzose Jean Française mit einer geistreichen, eleganten Fantasie für Violoncello und Orchester (Solist: Alex Kropholler). Der Ungar Eugen Zador mit einem effektvollen, reißerischen „Ungarischen Capriccio" (zwischen Richard Strauß und Kalman). Der Norweger Sparre Olsen mit einem grau getönten Orchesterwerk „Präludium und Fuge". Der Engländer William Walton mit der prachtvollen, unbeschwerten Ouvertüre „Portmouths Point", einem Stück musikalischer „Freilichtmalerei".

Glänzend die Leistung des Orchesters, bewundernswert die Paul van Kempens, der die Individualität der einzelnen Werke scharf herausarbeitete und zur Geltung brachte. Sein Eintreten für die Zeitgenossen, das nicht zufällig bleibt, sondern sich systematisch auswirkt, ist vorbildlich. Karl Laux

Musik im Grenzlande

Von außen gesehen scheint das Bild des musikalischen Lebens im Grenzland Schlesien kein die Aufmerksamkeit im besonderen Maße herausforderndes Gepräge zu besitzen. Der Spielplan der Oper ist im wesentlichen derselbe wie der anderer größerer

Provinzbühnen; die Zahl der Opernbühnen ist hier sogar größer als in den meisten anderen Gauen. Die Hauptstadt besitzt ein stark besetztes, vorzügliches Kulturorchester, mehrere Mittelstädte unterhalten Instrumentalvereinigungen, mit denen sich künstlerisch arbeiten läßt, Gesangvereine verschiedener Art gibt es in Fülle, man liest von gastierenden Künstlern, von Konzerten einheimischer Kräfte, an Bewegung, an kulturellem Wollen und Können fehlt es also nicht. Und doch sind die für das musikalische Leben Verantwortlichen voller Sorge. Es handelt sich in erster Linie um die Fragen, welche Mittel stehen zur Verfügung und welche Maßnahmen sind zu treffen, um das Musikleben des Gaues materiell zu sichern? Es entspräche nicht dem Wesen des Schlesiers, nicht seinem Verantwortungsgefühl und seinem Arbeitswillen, wenn er sich mit einem S-O-S-Rufe an den Staat wenden wollte, ohne von sich aus alle Mittel angewendet zu haben, die der Erhaltung seines Musiklebens dienlich sein könnten. Der viel zu schwache Besuch der meisten Veranstaltungen mag gelegentlich aus der besonderen wirtschaftlichen Lage des Grenzlandes im Südosten erklärt werden, zweifellos liegen auch organisatorische Fehler vor, aber der Notstand hängt auch mit Dingen zusammen, die in den Beziehungen des Grenzlandes zum Reich ihre Ursache haben.

Man muß es offen sagen, man weiß draußen im Reich zu wenig vom Musikgau Schlesien. Als Abnehmer sind wir bekannt, aber, daß wir dem Reich auch mancherlei zu geben haben, das wird zu wenig gewußt. Die meisten unserer Sinfoniekonzertprogramme bringen Neues von draußen herein; die großen Gesangvereine, namentlich die Männerchöre, bemühen sich um zeitgenössische Schöpfungen. Der Waetzoldtsche Männergesangverein führte in einem einzigen Konzert folgende Neuheiten auf: Kurt Lißmann „Vom Menschen" (Kantate für Männerchor und Blasinstrumente), Hanns Klaus Langer „Traumlieder", Hans Lang „Fröhliche Fahrt", Hermann Unger „Zapfenstreich"; der Lehrergesangverein brachte Hermann Grabners „Lichtwandrer", Richard Wetz's „Gesang des Lebens" und Orchesterlieder aus dem Manuskript von Hermann Zilcher; der Männergesangverein Fidelio: Karl Schülers „Langemarck" und neuzeitliche Bearbeitungen von Volksliedern. Wie steht's mit der Beachtung schlesischer Komponisten im Reiche? In unseren eigenen Konzertsälen führen wir wohl die Werke heimischer Tonsetzer fleißig auf, einige Provinzstädte veranstalteten unter Aufwendung großer Mittel Kulturtagungen zur Förderung des heimatlichen Schaffens. Aber es ist klar, daß die stärkere Beachtung schlesischer Komponisten im Reiche — Strecke, Buchal, G. L. Richter, Sczuka —, ebenso die Beachtung ausführender schlesischer Künstler — das ausgezeichnete Schlesische Streichquartett, die Pianisten Pozniak und Bollon, die Oratoriensängerinnen Kraeker-Dittrich und Gottschalk, die Sänger Stoeckel und Bertermann — das Selbstvertrauen der künstlerischen Kräfte im Grenzlande und damit ihre Aktivität steigern würde. Es würde auch eine psychologische Beeinflussung des Publikums eintreten. Die Beachtung dieser Kräfte außerhalb der Gaugrenzen müßte ihre Wertschätzung in der Heimat erhöhen; man würde in ihnen nicht bloß Kräfte von lokaler, sondern von absoluter Bedeutung sehen und darum ihre Konzerte so besuchen, wie sie es verdienen.

Man darf das Musikinteresse nicht danach beurteilen, wie die Konzerte von Furtwängler, von Gigli, von Maria Müller besucht werden. Der Durchschnittsbesuch von Oper und Konzert ist maßgebend. Und dieser befriedigt nicht. Die Gefahr, die darin liegt, betrifft nicht nur die Kunstinstitute und die im Grenzlande ansässigen Künstler, sondern auch die gastierenden. Die Verbindung mit dem gesamten deutschen Kunstleben ist gefährdet. Hermann Abendroth wird für ein Philharmoniekonzert als Gastdirigent verpflichtet. Selbstverständlich weiß man in Breslau, wer Hermann Abendroth ist; aber weite Kreise haben es sich schon abgewöhnt, in die Konzerte zu gehen. Im Saale klaffen große Lücken, und man verpaßt ein Konzerterlebnis von überwältigender Größe. Unser Orchester spielte so schön, so hinreißend, wie man es nie gehört zu haben glaubt. Da wird in der Salvatorkirche Hugo Distlers Weihnachtsoratorium aufgeführt. Ein Werk, dessen stilistische Eigenart, dessen Ausdruckskraft und tiefe Frömmigkeit draußen im Reiche längst erkannt worden ist; das Collegium musicum der Universität singt es unter Gotthold Richter ganz wunderbar — die Kirche ist leer. Man wäre aufmerksamer und gespannter, wenn man hörte und wüßte, daß Gotthold Richter, der bei dieser Aufführung als Kantor fungierte, im Musikleben Deutschlands nach Verdienst beachtet würde. Er hat eine Lukaspassion geschrieben, die durchaus kirchliche oder besser liturgische Gegenwartsmusik ist. Form und Ausdruck drängen zum Gemeinschaftserlebnis. Bei allem Reichtum der künstlerischen Mittel erfaßt das Werk das zur Aktivität drängende Kirchenvolk. Solch ein Werk ist nicht für die kleine Salvatorkirche in Breslau geschrieben, sondern für die deutschen Kirchen. Der Schlesier ist nicht etwa musikalisch passiv geworden; es wird viel gesungen und gespielt. Breslau besitzt z. B. u. a. auch eine sehr beachtliche und rührige Spielgemeinschaft, die Röhrichtsche Orchestervereinigung. Ihr Leiter Curt Röhricht, der selbst sehr dankbare Laienmusik komponiert, hält diese Gemeinschaft fest zusammen und führt sie erfolgreich in die Öffentlichkeit. Ganz vortrefflich ist das Orchester des Spitzerschen Männergesangvereins, das unter Herbert Ringmann künstlerische Programme bestreitet. Aber die öffentliche Musikpflege braucht mehr als den Sing- und Spieleifer der Laienkreise; es braucht den Drang der Bevölkerung zur Kunst, zum Kunsterlebnis, braucht für die eigenen Kräfte Raum und Betätigungsmöglichkeiten im gesamten deutschen Musikleben.

Seit längerer Zeit brachte wieder einmal das Breslauer Opernhaus eine Neuheit auf die Bühne: „Die Zaubergeige" von Werner Egk. Schon die zweite Aufführung war schwach besucht. Woher soll die Opernleitung den Mut zur Wiedergabe von zeitgenössischen Werken hernehmen, wenn das Publikum nicht mitgeht? Ja, diese als Volksoper gedachte Komposition ist eben nichts fürs Volk, hört man sagen. Man hört sagen, aber man überzeugt sich nicht selbst. Gewiß, dem Werk fehlt Innenspannung und auch technische Reife, aber man müßte das in der Musik liegende, vielleicht aber nur dem geschulten Ohr wahrnehmbare Streben nach einem neuen klanglichen Ausdruck geziemend beachten. Hier regt sich ein eigenartiger Gestaltungswille, hier pulsiert ein Rhythmus von seltener Vielgestaltigkeit, hier locken Farbenspiele, die man erst einmal begreifen muß. Noch ist es unverständlich, daß sich die Opernfreunde nicht

zur Wahrnehmung des Neuen hingezogen fühlen. Bald wird es verständlich sein. Die immer mehr zurückgehende Wechselbeziehung zwischen drinnen und draußen wird es erklären. Im Grenzlande will man das Gefühl haben: wir sind mit unserem Musikleben nicht isoliert, sondern wir haben Geltung in der aufblühenden neuen deutschen Kultur.

Rudolf Bilke

67. Tonkünstler-Versammlung in Weimar

Der Allgemeine Deutsche Musikverein begeht, wie alljährlich, so auch in diesem Jahr und zur Feier seines 75jährigen Bestehens in Weimar seine Tonkünstler-Versammlung vom 12.—18. Juni. Die Programmfolge sieht folgende Veranstaltungen und Werke vor:

Freitag, den 12. Juni, im Deutschen Nationaltheater: „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius.

Sonnabend, den 13. Juni, 12,00 Uhr: Franz-Liszt-Feier in der Stadtkirche. Leitung: Prof. Dr. Felix Oberborbeck. Werke von Franz Liszt: Fantasie und Fuge über Bach, zwei Gesänge für gemischten Chor und Orgel: a) Pater noster, b) Ave Maria, der 23. Psalm für Sopran, Harfe und Orgel, zwei Gesänge für gemischten Chor und Orgel, a) Ave verum, b) O salutaris, Angelus für Streichquintett. „Die Seligpreisungen" für Bariton, gemischten Chor und Orgel. — 19,00 Uhr: Erstes Orchesterkonzert im Nationaltheater. Ausführende: Die Weimarische Staatskapelle, Rosl Schmid-München (Klavier). Leitung: Generalmusikdirektor Dr. Ernst Nobbe. Ansprache des Präsidenten der Reichsmusikkammer Professor Dr. Peter Raabe. Edmund von Borck: Konzert für Orchester (Leitung: der Komponist), Karl Schäfer: Klavierkonzert, Johannes Przechowski: Sinfonie, h-moll (Uraufführung).

Sonntag, den 14. Juni, 12,00 Uhr: Festmusiken für politische und Kulturveranstaltungen auf dem Theaterplatz (bei ungünstigem Wetter in der Weimarhalle). Uldall: Festmusik für Blechbläser und Schlaginstrumente. Schroeder: Festmusik mit einstimmigem Massengesang. Gerstberger: Weckruf und Lob der Arbeit. — 16,00 Uhr: Kirchenkonzert in der Stadtkirche. Leitung: Kirchenrat Erhard Mauersberger-Eisenach. Paul Groß: Passacaglia und Fuge für Orgel, Fritz Büchtger: Drei a-capella-Chöre (Uraufführung), Karl Marx: Variationen für Orgel, Wolfgang Fortner: Eine deutsche Liedmesse, Hans Humpert: Präludium und Toccata für Orgel über den Choral „Nun bitten wir den Heiligen Geist". — 19,00 Uhr: Erstes Chorkonzert in der Weimarhalle. Ausführende: Amalie Merz-Tunner (Sopran), der Gemischte Chor Weimar, der Männergesangverein Weimar, der Chor der Staatlichen Hochschule für Musik, die Weimarische Staatskapelle. Leitung: Prof. Dr. Felix Oberborbeck. Heinz Schubert: „Verkündigung" für Sopran-Solo, Frauenchor, gemischten Chor und Orchester. Karl Höller: Sinfonische Fantasie für Orchester über ein Thema von Frescobaldi. 20. Werk,

Karl Thieme: „Hymnus des Glaubens" nach Worten von Heinz Steguweit für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orchester (Uraufführung).

Montag, den 15. Juni: Kammermusikkonzert in der Wandelhalle des Deutschen Nationaltheaters. Ausführende: Das Weimarer Streichtrio (Robert Reitz, Arthur von der Höh, Walter Schulz). Johannes Strauß, Klavier: Georg Seidel, Horn; Karl Opitz, Trompete; Erich Grell, Klavier. Friedrich Hoff: Streichtrio. Cesar Bresgen: Musik für zwei Klaviere. Ludwig Gebhard: Sonatine für Horn, Trompete und Klavier. — 17,30 Uhr: Abendmusik am Römischen Haus im Weimarer Park, veranstaltet von der Musikhochschule. Darbietung deutscher Volkslieder in der Bearbeitung zeitgenössischer Tonsetzer für Chor und Orchester. — 20,00 Uhr: Im Deutschen Nationaltheater: „Dr. Johannes Faust", Oper von Herm. Reutter.

Dienstag, den 16. Juni, Jena, 11,30 Uhr: Zweites Kammermusikkonzert im Volkshaussaal. Ausführende: Der Madrigalchor Jena unter Leitung von Prof. Rudolf Volkmann, die Liedertafel unter Leitung von Georg Böttcher, Fred Drissen, das Fehse-Quartett. Ludwig Weber: Nun laden wir den Frühling ein — Heilige Namen (Gemeinschaftsmusik). Hermann Simon: Drei Goethegesänge. Kurt von Wolfurt: Streichquartett. — 20,00 Uhr: Zweites Chorkonzert im Volkshaussaal. Ausführende: Gertrude Pitzinger (Alt), Walter Zöllner (Orgel), der Philharmonische Chor in Jena unter Leitung von Prof. Rudolf Volkmann, der Jenaer Liederkranz unter Leitung von Ernst Schwaßmann. Heinz Tiessen: Passacaglia und Fuge für Orgel. Hans Wedig: „Hymnus", Lied der Liebe (Hölderlin). Max Reger: Requiem. Max Gebhard: Festlicher Hymnus.

Mittwoch, den 17. Juni, 11,30 Uhr: Vortrag und Konzert im Kleinen Saal der Weimarhalle. Ausführende: Richard Sala (Trautonium), Mitglieder der Weimarischen Staatskapelle unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Nobbe. Richard Sala: Vortrag: Das „Trautonium". Harald Genzmer: Konzert für Trautonium und Orchester. Jörg Mager: „Das Partiturophon". — 20,00 Uhr: Zweites Orchesterkonzert (Werke für Kammerorchester in der Weimarhalle. Ausführende: Hugo Distler (Cembalo), Walter Schulz (Viola da gamba), Mitglieder der Weimarischen Staatskapelle, Leitung: Generalmusikdirektor Dr. Nobbe. Hugo Distler: Konzert für Cembalo. Lothar von Knorr: Concerto grosso Nr. 2. Hugo Herrmann: Konzert für Gambe, Streichorchester, Trompete und Pauken. Hans Vogt: Konzert für Streichorchester.

Donnerstag, den 18. Juni, 9,00 Uhr: Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Anschließend: Fahrt der Festteilnehmer nach Eisenach. — 18,00 Uhr: Chor-Orchesterkonzert auf der Wartburg. Unterhaltungsmusik der Gegenwart. Ausführende: Ane Lonk (Sopran), Marta Adam (Alt), Rudolf Lustig (Tenor), Fred Drissen (Baß), der gemischte Chor Eisenach unter Leitung von Conrad Freyse, das städtische Orchester Eisenach unter Leitung von Walter Armbrust. Hans Gebhard: Ländliche Suite. Felix Raabe: Wahrhaftige Beschreibung (nach Worten von Hans Sachs). Hans Petsch: Fürf kurze Geschichten.

Kritische Zeitschriftenschau

Besprochene Aufsätze: 1. „Unsere Aufgaben von Hans Engel in „Deutsche Musikkultur", April/Mai-Heft 1936; „Laientum und Dilletantismus" von Gotthold Frotscher in „Völkische Musikerziehung", Mai-Heft 1936; 3. „Das Collegium musicum von Hermann Zenck in „Neues Musikblat!", Maiheft 1936; 4. „Formbetrachtung und Gestalttheorie" von Richard Petzoldt in „Allgemeine Musikzeitung", Maiheft 1936.

In der neuen Zeitschrift „Deutsche Musikkultur" umschreibt der Herausgeber Professor Hans Engel-Königsberg sein geplantes Aufgabengebiet mit einem Aufsatz „Unsere Aufgaben", wobei er im Sinne des Zeitschriften-Untertitels „für Musikleben und Musikforschung" den Zusammenklang von Musikwissenschaft und praktischer Musikpflege behandelt. Der Verfasser bedient sich aber zeitweilig einer sehr unbestimmten Begriffsbildung und verfällt auch manchmal einer Überschätzung dieser sowie einer Unterschätzung jener Aufgabengebiete für die zeitgenössische Musikgestaltung. So wirkt bereits der Anfang seiner Ausführungen recht merkwürdig, wenn er die Grundlage seiner Zeitschrift folgendermaßen darstellt:

„Die Aufgaben, die wir mit dieser Zeitschrift gestellt haben, sind andere, als sie die bestehenden Musikzeitschriften erfüllen. Denn unsere Aufgaben erwachsen aus der Lage des deutschen Musiklebens der Gegenwart; nicht aus ihrer organisatorischen oder wirtschaftlichen, denen wir nicht unsere Beobachtung zuwenden wollen, sondern aus ihrer geistigen." Mit anderen Worten: „Die bestehenden Zeitschriften" würden also nicht aus der Lage des deutschen Musiklebens der Gegenwart und nicht aus einer „geistigen" Haltung, sondern vornehmlich aus einer organisatorischen und wirtschaftlichen Perspektive heraus abgefaßt sein!? — Es gibt zwar Beispiele, wo sich eine Zeitschrift kulturtragenden Organisationen anschließt, um damit die weltanschaulich-bestimmte Grundlage bei der Verarbeitung der musikalischen Themen, Vorgänge usw. von vornherein zu bekräftigen, wie ja auch die „Deutsche Musikkultur" ihren Zusammenhang mit dem „Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung" hervorhebt. Sollte nun etwa daraufhin der Herausgeber einseitig „wirtschaftliche" oder „geistige" Prädikate verteilen oder gar im Nicht-(Un-)Wirtschaftlichen das Korrelat zum „Geistigen" erblicken? Der Verfasser wird dies wohl noch zu erklären haben.

Er spricht dann über „Die Pflege des Erbes der deutschen Vergangenheit", die „als Problem keineswegs mit der Neuausgabe" älterer Werke erschöpft ist. Zu dieser kommen zwei weitere, die Frage der Aufführungspraxis und die wichtigere Frage nach dem Einbau dieses erschlossenen Erbgutes in das Musikleben und das Leben der Nation überhaupt."

Bei der Frage der Aufführungspraxis berührt er das Verhältnis von Original und Bearbeitung und erwähnt, daß beispielsweise der heutige Künstler im Gegensatz zur bisher geltenden und von der Nachromantik einseitig beeinflußten Einstellung ein volleres Verständnis für das Erbe der älteren Vergangenheit besitze. Engel leitete dies

von der Erziehung der jungen Generation, ohne hier aber eine grundentscheidende Frage zu berühren:
Denn einmal kann bei dieser Erziehungsarbeit die zeitgenössische Grundhaltung zum Einfachen und zugleich Wesentlichen im Mittelpunkt stehen; diese Grundhaltung würde dann auch ihren zeitgenössischen Musikausdruck finden und bei einer erweiterten Musikpflege diejenigen zurückliegenden Musikstile besonders bevorzugen, die in ihren Tonfolgen eine gleiche oder ähnliche Gesinnung erkennen lassen. — Andererseits kann man aber den großen Fehler machen, solche älteren Musikwerke und Musikstile unmittelbar in den Erziehungszusammenhang zu stellen und dadurch eine Überschätzung einer bestimmten älteren Musikrichtung erreichen. Hatte, wie der Verfasser ja selbst sagt, die Spätromantik den Blick für die ältere Musikentwicklung getrübt, so könnte dann ein derartig bevorzugter älterer Stil leicht den Blick für das musikalisch Zeitgenössische hemmen (— wie wir es z. B. diesmal in unserer Rundfunkchronik aussprechen müssen). Dies sei schon hier dem Verfasser entgegengehalten, weil er bei seinen „Aufgaben" das Stilistische der Gegenwartsmusik vollständig außer acht läßt und sich lediglich auf soziologische Erwägungen stützt, die wohl zum Musikalisch-Allgemeinen gehören, aber nicht das spezifisch Zeitgenössische ausmachen. Und er sagt doch selbst „Form des Musiklebens und Inhalt der Musik sind allerdings untrennbar verknüpft" und wird wohl den Vorrang dessen, was er übrigens recht unklar mit „Inhalt der Musik" umschreibt, nicht bestreiten. (Was er dabei auf S. 9 von der Musik der HJ. sagt, sei hier der Kürze wegen mit dem abermaligen Hinweis auf unsere diesmalige Rundfunkchronik übergangen.) Der Verfasser behandelt dann das „Deutsche Musikleben" und seine „Gesellschaftsgrundlagen", verweist auf die Notwendigkeit einer musikalischen Verinnerlichung sowie auf eine „Gemeinschaftsmusik" im Sinne des „Einbau der Musik in die völkische Gesellschaft". (NB.: Ist es nicht vielmehr umgekehrt, daß wir das Musikleben von der völkischen Kulturlage aus bestimmen wollen?). Hier flechtet er auch eine schöne Erkenntnis ein, daß bei einem Stilwandel „niemals die Tradition abreißen" soll. Sollte dies nun nicht endlich dem Verfasser der Anlaß sein, den heutigen Stilwandel bzw. seine Triebkräfte aus der „Tradition" abzuleiten oder wenigstens als solchen zu beurteilen! Statt dessen nennt er jetzt wieder soziologische Fragen wie „Neue Aufgaben" für die Gebrauchsmusik oder „die Frage der Musik als Dienerin des Staates" sowie überhaupt die „Rangordnung der Musik innerhalb der geistigen Güter unseres Volkes", ohne bei allgemeinen Feststellungen wie dem natürlichen Wachstum der nationalen Musik und ihrem Unterbau der Volksmusik u. a. über das Soziologische hinaus zu einer musikalischen Neuorientierung zu gelangen. (Hier sei auf den nächsten Aufsatz dieser Zeitschriftenschau hingewiesen, der das Verhältnis von Kunst- und Volksmusik sehr klar behandelt.)

Engel kommt dann auf die „Volksmusik" zu sprechen, die mit der Bodenständigkeit ihre natürliche Färbung erhält, zugleich aber die Aufgabe hat, sich sinngemäß an die Formen der Kunstmusik heranzuarbeiten. „Denn das Volk steht als solches hier nicht anderes als das Individuum, das, wie wir es an uns selbst erfahren haben, eine lange Erziehung und Bildung durchmachen muß, um zur hohen Kunst zu gelangen, welcher

Weg zwar von der großen Begabung verkürzt, aber nie übersprungen werden kann." Nachdem dann der Verfasser den Wert der musikalischen Stilbildung für die Musikpraxis betont hat, geht er noch einmal zum Ideal einer Volksmusik über und sagt u. a.: „Der Musiker muß eine lebendige Bindung an die Musik des Volkes bekommen." Diese Feststellung ist richtig und mag nur scheinbar etwas lebensfremd klingen: Denn der Komponist kommt ja aus dem Volke, lernt im Volkslied seine ersten Musikäußerungen kennen und besitzt so in der Volksmusik seinen eigentlichen Ausgangspunkt. Was dabei die „Bindung an das Volk" betrifft, so ist dies heute bereits durch die Allgemeinerziehung hinreichend gesichert, so daß eine Musikerziehung als solche nur noch die Aufgabe hat, die entsprechenden musikalischen Ausdrucksformen und Stilmittel zur zeitgenössischen Vertonung dieses kulturell-völkischen Zeitrhythmus festzustellen. Und hier zeigt Engel immer wieder eine nicht zu verstehende Zurückhaltung gegenüber der gegenwartsmusikalischen Stillage. Er vermeidet geradezu den direkten Zusammenhang zwischen Musikforschung und zeitgenössischen Stilfragen sowie eine entwicklungsgeschichtliche Begründung zeitgenössischer Kompositionsmittel.

Hier sei jetzt der Aufsatz von Professor G. Frotscher eingeschaltet, der mit einer ausgezeichneten Begriffsbestimmung des Laientums und des Dilettantismus zugleich die gesunden Grenzen zwischen Volksmusik und Kunstmusik erkennt, die nur der Dilettantismus überbrücken möchte:

„Der Laie wird damit zum Träger wahrer Volkskunst, und wir verstehen, daß in Zeiten, da das Laientum zum Dilettantismus ausartete, eine Volkskunst nicht mehr entstehen und bestehen konnte, sondern höchstens eine künstlich popularisierte Afterkunst, die den Schein mit dem Sein wechselte, weil ihr die inneren Voraussetzungen ebenso mangelten wie die äußeren Träger." . . . „Damit kommen wir zu der Frage nach dem Was der Laienmusik. Form und Stil des laienmäßigen Musizierens schließen alles aus, was Voraussetzungen hat, die der Laienmusiker nicht erfüllen kann. Es ist Dilettantismus und nicht Laienmusik, etwas nachahmen zu wollen, was mit den Mitteln und Kräften der Berufsmusiker rechnet, Dilettantismus deshalb, weil der Laie etwas alls vollgültig ausgeben würde, was unvollkommen bleiben muß." . . . „Diese Aufgaben der Laienmusik legen aber auch eine Verpflichtung auf. Die Geschichte unseres Volkstums und unserer Volkskunst lehrt, daß nichts aus sich wachsen kann, was nicht in den großen geistigen Zusammenhang der Nation gestellt ist." Deshalb kann eine Volks- und Laienkunst nicht im Verborgenen von selbst wachsen und dem Volk sozusagen in den Schoß fallen, wie der Verfasser ausführt und wie wir es auch umgekehrt von der Kunstmusik behaupten wollen und in dem letzten Satz dieses vorzüglichen Aufsatzes bestätigt finden:

„Wenn alle aufgeschlossenen Volksgenossen tätig zur Kunst geführt werden, dann werden sich alle lebendigen Glieder der Volksgemeinschaft in der Kunst und durch die Kunst zusammenschließen."

Die Frage um das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart wird auch von Professor Hermann Zenck-Göttingen in dem Thema „Das Collegium musicum" behandelt. Er sieht dabei im Gegensatz zum Konzert im Collegium musicum (= Name

für die bürgerlichen oder studentischen Musiziergemeinschaften des 16./18. Jahrhunderts) die grundbestimmenden Formen des gemeinschaftlichen Musizierens: „Das aktive Mitvollziehen der Musik in adäquanten Musizieren und Hören, die schöpferische Weckung echter musikalischer Erlebnisfähigkeit, das Erarbeiten eines vertieften Musikverständnisses, mehr durch das tätige Singen und Spielen im gemeinsamen verantwortlichen Dienen am Musikwerk als im passiven unverbindlichen Musikgenuß". Er spricht dann über den „vielfältigen Einfluß der modernen akademischen Collegia musica auf das öffentliche Musikleben" und seine Auswirkung bei der Tatsache, „daß gerade das zeitgenössische Schaffen schon früh Eingang in die Collegia musica fand und sich eine zukunftsreiche Wechselwirkung zwischen den jungen Menschen beider Lager zu entspinnen beginnt, die für die Gestaltung unserer neuen Musik wichtige Voraussetzungen erfüllt". Der Aufsatz schließt mit dem Hinweis auf die mit der Musizierform des Collegium musicum verbundenen „Kräfte und Gehalte", die auch „berufen sind, die Wege der Musik der jungen Generation unseres Volkes zu ebnen".

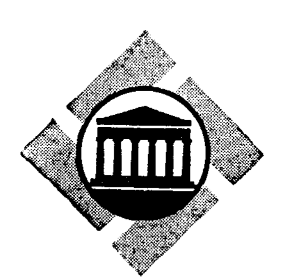
Über diese Feststellungen des Gemeinschaftsmusizierens und ihres Ausdrucks im Collegium musicum vergißt der Verfasser aber ein sehr unterschiedliches Moment, das den Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Musikschaffen sehr wesentlich berührt und zugleich aber auch bisweilen problematisch erscheinen läßt:

Wohl behandelt es sich beim Collegium musicum um eine Form der Aufführungspraxis, die auch die Gestaltung eines Musikwerkes und Musikstils beeinflussen kann, die sich aber nicht selbständig entwickelt, sondern vielmehr ausschließlich im Zusammenhang mit der gesamten Musikhaltung der betreffenden Gegenwart. Etwa im Gegensatz zur Romantik, die das Klangideal in der Klangfülle der harmonisch gesteigerten Orchesterfarbe sah, ist unsere Zeit bestrebt, ihr Klangideal mit klanglich durchsichtigeren Mitteln zu festigen und hierbei sogenannte „dünne" Besetzungsformen wieder zu bevorzugen, die wieder an die Praxis der früheren Collegia musica anklingen. So haben auch jugendliche Musiziergemeinschaften in diesem Bestreben auf ältere Formen des Collegium musicum zurückgegriffen. Sie sind aber damit auch sehr oft einem folgenschweren Mißverständnis verfallen, indem sie nun glaubten, die zeitgenössische Musikgestaltung müsse in Verbindung mit diesen „aufgelockerten" Musizieren nun auch mit dem Gesamtstil des früheren Collegium musicum gefördert werden. Sie haben so zwei ganz verschiedene Musikquellen und Stilzusammenhänge verwechselt und auf Grund einer lediglich formalen Verwandtschaft gründlich durcheinander geworfen: Einmal den sich im eigentlichen Collegium musicum äußernden Musikstil früherer Jahrhunderte und den zur ähnlichen Form eines Collegium musicum drängenden Musikstil unserer Gegenwart! Und dies verschweigt uns der Jenckische Aufsatz, obwohl er doch gerade im „Neuen Musikblatt" steht.

Die „Allgemeine Musikzeitung" versucht eine positive Einordnung des seinerzeit von uns abgelehnten Buches „Der Begriff der musikalischen Form ..." von Kurt Westphal. Der Referent Dr. Richard P e tz o l d t — wir möchten auf Grund seiner Darstellung annehmen, daß er ebenfalls wie Westphal aus dem Scheringschen Auffassungskreis kommt — überschreibt seine Darlegung mit dem Titel „F o r m b e t r a c h t u n g u n d

Gestalttheorie. Er hält sich hier ganz an die Westphalsche Begriffsbildung und verwechselt im gleichen Sinne den gestaltenden und formbildenden Kompositionsvorgang mit der fertigen Musikform als einem Ergebnis dieses Kompositionsvorganges. Da er außerdem noch die Entwicklungsmöglichkeiten eines musikalischen Formgedankens unter den Begriff „Form" rechnet, so mag der eingangs erwähnte Satz: „Leicht stellt sich allerdings beim schärferen Überdenken heraus, ein wie wenig greifbarer Begriff ‚Form' eigentlich ist", seine „relative" Geltung haben. Aber schon solche einfachen Äußerungen wie von der „Greifbarkeit eines Begriffs" usw. (denn ein Begriff ist stets nur eine gedankliche Zusammenfassung) zeigen, daß in solchen Fällen schon das handwerkliche Rüstzeug fehlt, um gefahrlos und ohne weiteres „weniger eine musikwissenschaftlich-grundbegriffliche, als eine allgemein formpsychologische Betrachtungsweise" auf die Musik übertragen zu können. Eine Form ist stets etwas formal Abgeschlossenes und mit dem Musikstück selbst fertig gegeben, ungeachtet ihrer verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten nach dieser oder jener Seite hin. Und alle begrifflichen Trennungen in „Daseinsformen" und „Wirkungsformen" als einem „kunstwissenschaftlichen Begriffspaar" gleichen einem sprachlichen Durcheinander, das in diesem Zusammenhang den musikalischen Vorgang nicht berührt, sondern nur verschleiert. Wenn ich etwa aus dem vierten Stockwerk eine Steinkugel hinausschleudere und verwunde damit einen zufällig vorbeilaufenden Hund, so ist es ja auch höchst unzweckmäßig zu sagen: Die Daseinsform „Steinkugel" hat sich nunmehr in die Wirkungsform „Verwundeter Hund" verwandelt. So trivial der Vergleich auch scheinen mag, er trifft u. E. ganz die sprachlichen Verwirrungen einer klangfernen Musikästhetik, die lediglich auf eine sprachlich-formale, aber keineswegs auf eine musikalische Logik Wert legt.

Kurt Herbst.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Organisation und Aufbau

Über die organisatorische Tätigkeit der Gaudienststelle Saarpfalz der NSKG. unterichtet ein Bericht des dortigen Musikreferenten: Zum Aufbau der Konzertringe wurde in Presseaufsätzen und durch Rundschreiben werbende und vorbereitende Arbeit geleistet. Im Verlauf der bisherigen Aufbauarbeit wurden Verhandlungen mit dem Sängergauführer gepflogen, die die Zusage weitgehender Unterstützung zum Ergebnis hatten. Mit den politischen Formationen und Verbänden wurden ebenfalls Vereinbarungen getroffen. Wegen der Erfassung der Oberklassen der Schulen wurde mit der Regierung verhandelt, die in einem Rundschreiben an die höheren Lehranstalten das Notwendige veranlaßt hat. Sämtliche Kreiskulturtagungen, die im Laufe der letzten Monate stattfanden, wurden wahrgenommen und dort über Aufgaben sowie Aufbau der Konzert-

ringe referiert. Da Chorleiter und andere in der Musik Tätige eingeladen wurden, konnte stets mit Erfolg gearbeitet werden.

Um dem geradezu trostlosen Konzertbesuch einen Auftrieb zu verschaffen, wurden Behörden, Vereine, Formationen, Schulen und Jugendverbände eingeladen und grundlegende Abmachungen getroffen. Der Erfolg zeigte sich bei allen folgenden Konzerten, die den 2—3 fachen Besuch aufzuweisen hatten.

Neben den üblichen Sinfoniekonzerten wurden bisher 85 musikalische Veranstaltungen durchgeführt — Kammermusik-, Lieder-, Violin- oder Klavierabende —. Außerdem fanden in verschiedenen Ortsverbänden Abende mit gemischten Vortragsfolgen statt, darunter ein erfolgreicher „Nordischer Abend" in Püttlingen/Saar. Um das Musikleben verschiedener Städte zu fördern, waren besondere Maßnahmen notwendig. So wurden z. B. in Landau verschiedene Vereine zum Chor der NS.-Kulturgemeinde zusammengeschlossen. In Speyer führten Verhandlungen mit dem Oberbürgermeister der Stadt zu günstigen Ergebnissen. Auch dort wird aus verschiedenen Vereinen ein Chor geschaffen, der durch seine Eigenschaft als Oratorienchor sich auf breiterer Basis aufbauen kann, als es dem bisherigen Musikverein möglich war.

Die restlose Erfassung und Durchorganisation der Konzertringe soll bis zum kommenden Winter abgeschlossen sein. Für die Sommermonate sind offene Volksliedersingen an 20—30 Orten des Gaues geplant und die vorbereitenden Arbeiten schon in Angriff genommen. An geeigneten historischen Plätzen größerer Orte werden Serenadenabende veranstaltet. Mit den dafür in Frage kommenden Orchestern sind bereits erste Abmachungen getroffen. Im Spätjahr wird wieder ein Musikfest der Westmark in verschiedenen Städten des Gaues durchgeführt. Auch hier haben die Vorarbeiten schon begonnen. Eine größere Anzahl von Werken liegt bereits zur Sichtung vor.

Die Aufbauarbeit wird so betrieben, daß im Gau Saarpfalz die Kulturgemeinde Zentrale des gesamten Musiklebens darstellen wird, ohne die keine Veranstaltung möglich ist und in der die Interessen der schaffenden und nachschaffenden Künstler weitgehend wahrgenommen werden.

Vorbildliche organisatorische Arbeit hat auch der Ortsverband Dresden der NSKG. geleistet mit der Gründung eines Konzertringes. Die Gründung dieses Musikringes, genannt Dresdner Konzertgemeinde, beruht auf denselben Voraussetzungen wie die aller anderen Ringe der NS.-Kulturgemeinde auch. Das Mitglied ist nicht nur Zuhörer und Zuschauer einer kulturellen Veranstaltung, sondern jeder Volksgenosse ist in dem Augenblick seines Beitritts aktiv am gesamten Veranstaltungsprogramm und dem Ziele beteiligt, mit allen gemeinsam eine neue deutsche Kultur aufzubauen und eine alte, traditionsgebundene völkisch-deutsche Kultur weiterzupflegen. Jedes Mitglied entscheidet sich nach freier Wahl innerhalb der NS.-Kulturgemeinde für die Zugehörigkeit zum Theaterring, zum Ring „Volkstum und Heimat", zum Vortragsring, zum Buchring, zum Kunstring oder zu dem neu ins Leben gerufenen Musikring „Dresdner Konzertgemeinde".

Die Dresdner Konzertgemeinde bietet dem Mitglied jährlich zehn Konzerte, die alle Wünsche musikliebender Volksgenossen erfüllen. Es werden geboten: Ein großes Orchesterkonzert, ein Orchesterkonzert mit einem Gesangssolisten, ein Orchesterkonzert mit einem Violinsolisten, ein großes Chorwerk, ein Konzert eines bekannten auswärtigen Orchesters (Berliner Philharmonie, Münchner Philharmonie oder Leipziger Gewandhausorchester), ein Abend Volksmusik, ein Liederabend (Maria Müller oder Käthe Heidersbach oder Helge Roswaenge oder Franz Völker o. a.), drei Abende Kammermusik.

Außerdem wird das Mitglied als ordentliches Reichsmitglied in der NS.-Kulturgemeinde geführt, deren Mitgliedschaft berechtigt, an allen Veranstaltungen der NS.-Kulturgemeinde verbilligt teilzunehmen, ausgenommen die Veranstaltungen mit festen Abonnementsvorstellungen (z. B. Theaterring).

Der Aufnahmebeitrag für die Dresdner Konzertgemeinde beträgt für die Person 50 Rpf. Verheiratete Volksgenossen mit einem Monatseinkommen bis zu 250 RM. zahlen einen Monatsbeitrag von 1 RM. und keinen Jahresbeitrag. Für Ledige bis zu einem Monatseinkommen von 250 RM. und Verheiratete von 250 bis 350 RM. beläuft sich der Monatsbeitrag auf 1,25 RM. und der jährliche auf 1 RM. Ledige mit einem Monatseinkommen von 250—400 RM. und Verheiratete von 350 bis 500 RM. zahlen einen monatlichen Beitrag von 1,50 RM. und einen jährlichen von 2 RM. dazu. Bei einem Monatseinkommen über 400 bzw. 500 RM. bestehen besondere Bedingungen. Außer diesen genannten Monats- und Jahresbeiträgen werden für die einzelnen Konzerte keine Eintrittspreise erhoben.

Die Zahlungsbedingungen für die Dresdner Konzertgemeinde sind bewußt so niedrig wie möglich gehalten, um auch jedem minderbemittelten Volksgenossen ein wertmäßig gutes Konzert zu bieten.

In Hannover sprach anläßlich der Arbeitstagung der Obmänner der Ortsverbände und Kreise des Gaues Süd-Hannover der NSKG. Reichsleiter Alfred Rosenberg auf einer öffentlichen Kundgebung über das geistige Ringen unserer Zeit und die Aufgaben und Ziele der NSKG. — Die Hans-Pfitzner-Gesellschaft hat sich in die NSKG. eingegliedert und trägt nun den Namen „Deutsche Hans-Pfitzner-Gesellschaft in der NSKG.". Sie soll ein Kampfinstrument sein für wertvolle deutsche Musik, und besonders aber für die Betrachtungsweise deutscher Kunst im Sinne Hans Pfitzners. — Die NS.-Kulturgemeinde, Ortsverband Leipzig, sieht in der tatkräftigen Förderung des Schaffens zeitgenössischer Künstler eine ihrer vornehmsten Aufgaben. So ist sie seit September 1935 nachdrücklich für die Arbeiten lebender Tonsetzer, besonders auf dem Gebiet der Kammermusik, eingetreten. Bis Anfang April 1936 sind im Ösersaal des Gohliser Schlößchens („Haus der Kultur") in 13 Morgenfeiern 41 neue Werke von 25 Komponisten (z. T. als Uraufführungen) zu Gehör gebracht worden, die 43 Leipziger Künstler (nach Möglichkeit freistehende!) zur Ausführung brachten. Zwei weitere Veranstaltungen gleicher Art stehen noch aus, in denen abermals 5 Komponisten (darunter Kurt Beythien-Dresden) mit fünf neuen Werken vertreten sein werden. Orchester-

konzerte mit Neuaufführungen sind in Aussicht genommen. Es ist Wert darauf gelegt worden, daß in erster Linie Leipziger Komponisten zu Worte kamen und kommen, wie denn auch nur Leipziger Künstler für die Ausführung herangezogen wurden und werden. Die bisherigen Veranstaltungen haben regste Anteilnahme bei Publikum und Presse gefunden und sollen nach dreimonatiger Sommerpause, während der ähnliche Aufführungen mehr volkstümlicher Art im Park des Schlößchens stattfinden, in erweitertem Rahmen fortgesetzt werden.

Die künstlerische Ausbeute der bisher veranstalteten 13 Morgenfeiern, in denen übrigens auch neue Dichtungen zum Vortrag gelangten, ist nicht unbedeutend. Ausgereiftes handwerkliches Können lag in jedem Fall zugrunde. Darüber hinaus wiesen gar manche Werke inhaltlich erfreuliche Ansätze einer in die Zukunft weisenden fortschrittlichen Kammermusikkunst auf. Von den 41 neu aufgeführten Kompositionen können immerhin 16 genannt werden, die über das Mittelmaß hinausragen und wohl verdienen, auch anderenorts aufgeführt zu werden.

Veranstaltungen

Der Ortsverband Bonn der NSKG. veranstaltete im letzten Monat außer seiner Dietrich-Eckart-Feier und seinen Dorffeierstunden im Kreise Bonn, mit dem rheinischen Dichter Franz Peter Kürten, in der Aula der Universität einen „Nordischen Abend", mit Landesleiter Pg. Kern-Oslo, als Redner. Das Bonner Kammerorchester der NS.-Kulturgemeinde unter Leitung von Ernst Schrader, das in diesen Tagen auf sein zehnjähriges Bestehen zurückblicken konnte (früher Kampfbund-Orchester) und in steigendem Maße im Gau Köln-Aachen, sowie im Rundfunk zu Konzerten herangezogen wird, spielte Werke von Hamerik und Sibelius, sowie das Trompetenkonzert von Knudage Riisager. In Bad Godesberg beschloß die NS.-Kulturgemeinde ihre Winterveranstaltungen mit einem Konzert unter dem Gedanken „Von deutscher Seele" mit dem Bonner Kammerorchester der NS.-Kulturgemeinde (Leitung Ernst Schrader) und als Solisten Prof. Dr. Hans Losch, Bariton, Margarete Lang, Klavier. — Im Rahmen ihrer musikalischen Veranstaltungen gab die NSKG. Königsberg/Pr. einen Beethoven Abend, wozu Siegmund Roth (Baß), Herbert Guthan (Klavier) und Joachim Ansorge verpflichtet worden waren. Am Geburtstag des Führers fand die Erstaufführung des Chorwerkes „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann statt. — In der NSKG. Speyer erlebte das große Chorwerk „Einer baut einen Dom" von Dransmann seine Erstaufführung. — Im letzten Konzert der NSKG. Güstrow kam Händels Oratorium „Frohsinn und Schwermut" zur Aufführung. — Die NSKG. Rastatt veranstaltete ein Orchesterkonzert unter Leitung von A. Dietrich mit Werken von F. X. Richter, W. A. Mozart und Josef Haydn. — Das Gohlisch-Quartett spielte in einem Kammermusikabend der NSKG. Hannover Streichquartette von Haydn und Karl Meinberg (Uraufführung), sowie das Klarinettenquintett von Mozart. — Im Konzert der NSKG. Frankfurt/M. wirkten mit Johannes Willy und Hermann Reutter. Es erklangen Lieder von Schubert, Schumann, Alexander v. Hessen und Franz

Philipp. Mit einem „Niederdeutschen Abend" hatte die NSKG. Bremen einen schönen Erfolg. — Als Auftakt für den Feiertag der Nation veranstaltete die NS.-Kulturgemeinde Ortsverband Koblenz am 30. April gemeinsam mit der Kreisleitung der NSDAP. eine feierliche Aufführung des Chorwerks „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann mit Worten von Carl Maria Holzapfel. Der Abend stand unter Leitung des 1. städtischen Kapellmeisters Dr. Gustav Koslik und wurde vom Orchester und den Solomitgliedern des Stadttheaters, dem Chor des Musikinstituts und dem Sprechchor der SA.-Schule bestritten. — Die Konzertsaison der NSKG. Ratibor wurde mit künstlerischem und gesellschaftlichem Erfolg abgeschlossen mit der Aufführung zweier Chorwerke, dem „Hyperion" von Richard Wetz und „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann. — Die NSKG. Danzig brachte zusammen mit dem Danziger Lehrergesangverein aus Anlaß des nationalen Feiertages das Chorwerk „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann unter der Schirmherrschaft des Gauleiters erfolgreich zur Aufführung. Die musikalische Leitung hatte Ernst Kallipke. — Der Ortsverband Hamburg der NSKG. hatte zur Durchführung einer Singwoche Oscar Fitz verpflichtet. — Als Vorfeier des 1. Mai und gleichzeitig als Abschluß der Werbewochen der Pfälzischen Theater veranstaltete die NSKG. Saarbrücken eine festliche Feierstunde, in deren Mittelpunkt die Erstaufführung des neuen großen Chorwerkes „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann stand. — Mit einem unterhaltsamen Volkskonzert mit Werken von Lanner und Strauß beschloß die NSKG. Kassel ihren Konzertwinter. — Anläßlich des 20. Todestages von Max Reger hielt die NSKG. Essen eine würdige Gedenkfeier ab, bei welcher Hermann Drews und das Folkwang-Quartett Werke dieses Komponisten vermittelten. Karin Schenk machte mit Regers Liedschaffen bekannt. — Die NSKG. Hagen veranstaltete aus Anlaß des Geburtstages des Führers ein Sinfoniekonzert, bei welchem die Coriolan-Ouvertüre, das Klavierkonzert in Es-dur und die „Neunte" von Beethoven erklangen. — Das letzte Kammerkonzert des Konzertringes der NSKG. Neu-Strelitz brachte das Streichquartett in D-dur Nr. 8 von Haydn, das Streichquartett in G-dur Nr. 1 von Mozart und das Forellen-Quintett von Schubert. — Im Rahmen der Veranstaltungen der NSKG. fand im Celler Schloßtheater ein Konzert des Kammermusikkreises Wenzinger-Scheck statt mit Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts. — Der letzte der von der NSKG. Ortsverband Dresden veranstalteten „Dresdner Nachmittage" stand unter dem Motto „Heimat in Wort und Lied", der von der Reichenauer Spielschar und der Sing- und Spielschar der NSKG. bestritten wurde. — Der Musikring der NSKG. Saarlautern veranstaltete einen Kammermusikabend mit Werken von Bach, Haydn, Schumann, Wolf und Brahms. — Vor Mitgliedern der Kölner NSKG. hielt Hans Pfitzner seinen schon anderwärts bekannten Vortrag „Schumann-Wagner, eine Sternenfreundschaft". — Die NSKG. München räumte zeitgenössischen Komponisten ein Orchesterkonzert ein. Von A. Jung gelangte die Passacaglia, von Westermann die neugefaßten Intermezzi und von Karl Marx das Violin-Doppelkonzert zur Aufführung.

Musikchronik des deutschen Rundfunks

Leitmotiv einer funkmusikalischen Reform.

Mit dem Leitmotiv einer funkmusikalischen Reform schneiden wir ein Thema an, das durch das derzeitige Verhältnis von Musik und Rundfunk gegeben ist. Seine Begründung mag nun zunächst etwas schwierig sein, als im Funkprogramm musikalische Fehlgriffe vorkommen können, die man zunächst nicht mit dem „Rundfunk" als solchem verbinden kann, sondern vorerst nur mit dem Leiter der betreffenden Abteilung erörtern soll. Eine Auseinandersetzung in diesem Rahmen ist auch der erste Sinn einer Funkkritik.

Verallgemeinern lassen sich solche Fälle erst dann, wenn ihre Erörterung erfolglos auf den Einzel- und Wiederholungsfall begrenzt bleibt und der Rundfunk (als Gesamtbegriff) passiv zwischen beiden Tatsachen steht. Solche Fälle sind von uns an dieser Stelle mehrmals behandelt und auch in anderen Erörterungen weitergeführt worden. Jedoch wurde eine solche Erörterung stets von einer Fragestellung abhängig gemacht, die darauf hinauslief: Ob die Grundsätze der funkmusikalischen Programmpflege „zentralisiert" oder „dezentralisiert" zu behandeln und zu bewerten seien, das heißt: Ob die Richtung und der Gehalt der musikalischen Programmbestimmung von *einem* Mittelpunkt (Reichssendeleitung) angeordnet oder von den einzelnen Reichssendern bzw. deren Musikabteilungen festgelegt werden. Ungeachtet dessen, daß eine solche Fragestellung in diesem Zusammenhang gar nicht angebracht ist, wollen wir trotzdem kurz auf sie eingehen, weil sie tatsächlich hier und da mehrfach in funkmusikalischen Kreisen erörtert worden ist.

Die Frage der „Dezentralisierung" ist stets etwas Methodisches und Verwaltungsmäßiges, um in aufgelockerten und auseinanderstrebenden Formen eine Idee in alle Lande zu tragen und ihre Auswirkungen in die weiteren Entwicklungsmöglichkeiten dieser Idee einzuschalten.

Unter einem solchen Gesichtspunkt betrachtet, ist aber der Rundfunk bereits das Vollbeispiel einer restlosen „Dezentralisierung", die bei ihrem freien Wellenbereich beinahe unbegrenzt ist. Diese „Dezentralisation" ist natürlich an einen Ausgangspunkt (Zentralpunkt) gebunden, der für den deutschen Rundfunk in der Reichssendeleitung besteht. Dieses Verhältnis betrifft aber im eigentlichen Sinne nur den inneren Zusammenhang der funkischen Organisation und bietet für die Haltung in kulturellen Programmfragen keine geeignete Diskussionsbasis, weil man sonst zwei verschiedene Aufgabenkreise, nämlich die der organisatorischen Ordnung und die der kulturellen Programmhaltung unzweckmäßig vermengen würde. Denn wir haben ja Beispiele in kleinlichsten Ausmaßen erlebt, bei denen das alte Reich die Streitfrage „Ob Zentralgewalt oder Dezentralisierung" zu einer selbsttragenden Idee erhob und daran zerbrach, und wo dann der Erbauer des Dritten Reiches kam und die wirklichen Ideen in den Mittelpunkt stellte, um sie ihrer Eigengesetzlichkeit nach dort zu zentralisieren, wo es der nationalsozialistischen Staatsgedanken verlangt, und um sie da zu „dezentralisieren", d. h. zu national-sozialisieren, wo es das Gesamtleben der Nation und Volksgemeinschaft erforderte.

Dieses verpflichtende Gesamtbeispiel verlangt als einheitliche Grundlage unserer Lebensformen ihre Rechte und die gleiche Klarheit für jeden Einzelfall bis zum Verhältnis von Musik und Rundfunk. Der Rundfunk ist hierbei, wie wir es nicht genug betonen können, eine Vermittlungsform, die, wenn sie sich für die politischen Vorgänge einsetzt, den politischen Gesetzen untersteht, und wenn sie sich für Musik einsetzt, den musikalischen Grundsätzen und Forderungen untertan ist. Und weil wir dies im ersten Beispiel erfüllt sehen, glauben wir auch im zweiten Fall für das gleiche Verhältnis werben zu müssen.

Es spielt dabei gar keine Rolle, in welcher Form und in welchen Ausmaßen sich eine Vermittlungsform für die Musik eintritt. Es bleibt ihr sogar überlassen, eine besondere oder gar geteilte Stellung gegenüber der Kunst- und der Unterhaltungsmusik einzunehmen. Ausschlaggebend ist hierbei, daß man damit ein musikalisches Teilgebiet begehrt, das vom Ganzen nicht getrennt werden kann. Ein alter Ausspruch sagt hierzu ganz richtig, daß „zwischen Gott und Mensch die Kirche steht" und will damit gerade der Kirche die Verpflichtung auferlegen, in ihrer Lehre ausschließlich „das Leben in Gott" zu betonen. Es ist dabei ganz richtig, wenn der Rundfunk sein musikalisches Interesse in einer Breite zeigt, die den Voraussetzungen der funkischen Verbreitung am besten und zweckmäßigsten entspricht; und wir haben es stets begrüßen müssen, wenn sich der Rundfunk gerade für die musikalische Intensivierung des musikalischen Laientums einsetzte, und werden jetzt auch wieder die Ergebnisse des Volkssenders mit guten Vorurteilen abwarten.

Andererseits haben wir aber nie verfehlt, das kritische Auge darauf zu werfen, wo die Gesetze der musikalischen Handhabung hinter den Gesetzen der funkischen Verbreitung zurückblieben. Man

hat sich nämlich stets daran zu erinnern, daß der Rundfunk ja nicht zur funkischen Propaganda, also nicht für sich selbst da ist, sondern zur Propaganda dessen, was den Programmgehalt seiner kulturellen Mitteilungen ausmacht. Wir begrüßen es stets dankbar, je plastischer und geradezu auffälliger der Rundfunk für die Verlebendigung des Musikgedankens wirbt. Es wird aber zugleich stets ein Problem bleiben, die musikalische Verbreitung so zu handhaben, daß sie in den Gesetzeskreis der musikalischen Idee nicht störend hineindringt.

„Wir brauchen den Rundfunk", was wir nicht nur auf den Rundfunk, sondern auch auf die gesamte Musikpflege beziehen: Den Rundfunk vergleichen wir dabei mit einem Staatsleben, für dessen Verlauf ein oberster Staatsmann verantwortlich zeichnet. Es genügt dabei als Beweis dieser Staatskunst, wenn der Rundfunk in seiner Gesamtheit feststeht und nicht nur für die Darstellung, sondern zugleich für die Entwicklungsmöglichkeiten sämtlicher Kulturzweige tätig ist. Entwicklungsmöglichkeiten besonders deshalb, weil ja unser Kulturleben nicht nur aus dem bisher Erreichten besteht, sondern zugleich das Feld ist, auf dem sich die Kräfte der Gegenwart ausspielen.
Dies gilt im besonderen Maße auch für die Musikpflege, weil ja hierin überhaupt der Sinn des Musikalisch-Zeitgenössischen liegt. Wenn nun der Rundfunk mit seinem Musikprogramm hauptsächlich einen unterhaltungsmusikalischen Zweck verfolgt, so darf man nicht glauben, daß das Wesen der musikalischen Unterhaltung in der Beharrlichkeit und Unveränderlichkeit bisheriger Klangformen liegt (womit wir uns bereits an das Aufgabenbereich der musikalischen Rundfunkmitarbeiter wenden, die diese Fragen im Rahmen der gegebenen Entwicklungsmöglichkeiten erschöpfend zu behandeln haben). Aber selbst dort, wo der Rundfunk mehr von der bisherigen Musikentwicklung nimmt als er der zeitgenössischen Musikentwicklung zu geben mag, muß die Verpflichtung gegenüber der musikalischen Gesamtentwicklung vorherrschen. Jede Musikdarbietung ist mit einer musikalischen Berufsarbeit verbunden. Und der einzelne Abteilungsleiter muß Kenner der musikalischen Gesamtlage sein, um auch hier diejenigen Kräfte bevorzugen und „mittelbar" unterstützen, die über eine musikalische Einzelarbeit hinaus produktiv mit der *gesamten* zeitgenössischen Musikpflege verbunden sind. Demgegenüber wirkt sich ein Repetoire-System von einzelnen freien Mitarbeitern stets als bedauerliche Beschränkung aus und kann bisweilen sogar als Starwesen aufgefaßt werden, mag es auch in der Handhabung noch so einfach sein und das lebendige Auseinandersetzen mit zeitgenössischen Entwicklungsfragen der Musik übergehen helfen. Man glaubt beispielsweise, der Leiter der Unterhaltungsmusik müsse ein Spezialist seiner selbst sein, was also ganz und gar zurückgewiesen werden muß. Ja, dieses Spezialistentum ist der eigentliche Grund gewesen, daß die auftaktigen Einleitungen der Rundfunkführung zur Anbahnung einer neuen gesunden Tanz- und Unterhaltungsreform nicht immer den Erfolg gehabt haben, den wir von ihnen zu erwarten glaubten.
Wir haben in unserer Musikchronik nun nicht die Aufgabe, ins Persönliche zu gehen und unsere Vorschläge durch Beispiele dieser oder jener Art zu verbreitern. Wir genügen vielmehr unserer Aufgabe, wenn wir unser „Leitmotiv" in Vorschläge bestimmter Art überführen. Die »Musik« wird demnächst den musikalischen Fragen des Rundfunks ein Sonderheft widmen und dort gegebenenfalls weitere Einzelheiten nachholen. Vorläufig sei zusammenfassend darauf hingewiesen, daß es

1. ratsam erscheint, den Musikerkreis bei der Heranziehung grundsätzlicher funkmusikalischer Programmfragen zu erweitern und nach der Verantwortungsseite hin schärfer zu erfassen.
2. Ist es notwendig, daß sich die hauptamtlichen Mitarbeiter, die bei den einzelnen Reichssendern an musikalisch wichtiger Stelle tätig sind, untereinander kennen lernen, um so im gemeinsamen und direkten Gedankenaustausch die rein musikalischen Voraussetzungen für ein einheitlicheres Verhältnis von zeitgenössischer Musikpflege und Rundfunk zu schaffen.
3. Die gesamte deutsche Musikerschaft muß bis zu ihren organisatorischen Führungen hinauf die Auffassung ablegen, als sei Rundfunkmusik lediglich eine Sache des Rundfunks. Denn in erster Linie ist der Musiker für die musikalischen Vorgänge seines Kulturkreises verantwortlich und zwar ohne Einschränkung gegenüber einzelnen Musikgattungen.
4. Um aber dem Rundfunk auch nach außen hin ein bewußteres Gepräge zu verleihen, bedarf noch das Funkzeitschriftenwesen einer stärkeren musik-fachlichen Unterbauung. Der Rundfunk ist ja rein äußerlich vom Hörerkreis abgetrennt und deshalb darauf angewiesen, die Programmdarbietungen im Spiegelbild der Zeitschriften nach den verschiedensten Auswirkungen hin beurteilt zu sehen. Gerade in dieser Beziehung bestehen für den musikalisch vorgebildeten Funkjournalisten noch sehr große beruf-

liche Entwicklungsmöglichkeiten, die schon länger der Verwirklichung harren.

PS.: Der Verfasser ist bei diesem gedrängten Rahmen natürlich nicht in der Lage, die sich aus der Gegenwartslage ergebenden Vorschläge hier vollständig aufzuzählen.

„Musik der Jugend."

Kein Problem beschäftigt uns so sehr mit ernstem Interesse wie die „Musik der Jugend", weil derjenige, der das musikalische Gehör der Jugend bestimmen und beeinflussen darf, auch die musikalische Zukunft in der Hand hat. Dies verlangt den Einsatz einer ganz gewaltigen musikalisch-kulturellen Verantwortung und zugleich eine stilistische Klarheit, die wir leider in den Musikbestrebungen der HJ. noch nicht feststellen können.

Wir knüpfen hier an die „Stunde der jungen Nation" vom Mittwoch, den 6. Mai (Reichssendung 20.15) an, die uns „Musik der Jugend" brachte. Im stilistischen Umkreis hatten dann andere Sendereihen wie die Kölner „Junge Mannschaft" oder die Hamburger „Musik der jungen Generation" einen ähnlichen Charakter, so daß diesmal die Grundlagen zu einer genaueren Beurteilung ausreichend gegeben sind.

Eine gewisse Schwierigkeit bietet bereits der Name „Musik der Jugend", bei dem man zunächst an musikalisch spontane Musikäußerungen aus der Jugend denken möchte. Dies trifft natürlich bei Kompositionen von Gerhard Maasz und Heinirch Spitta **n i c h t** zu und wohl auch nicht bei Georg Blumensaat, der bei seiner konzertierenden und hauptsächlich komponierenden Tätigkeit (Hörspiele u. a.) bereits zu einer beruflichen Reife gekommen ist. Es bleibt uns also nur die Bezeichnung: Musik **f ü r** die Jugend übrig, unter der man wiederum zweierlei verstehen kann:

1. eine Gebrauchsmusik für die Jugend im engeren Sinne, die zur musikalischen Rhythmisierung der tätigen Jugend da ist, wie es etwa die Gerhardt Schwarzsche Sammlung „Trompeter blase! Marsch-, Aufzugs-, Lager- und Festmusik für Fanfaren und Landknechtstrommeln" (Bärenreiter Verlag zu Kassel) in einer ausgezeichneten Art verkörpert.
2. eine Gebrauchsmusik im erweiterten Sinne, wo die musikinteressierte Jugend bereits auf bestimmte musikalische Stilformen hingewiesen wird und sich bei der leichteren Spielart dieser „Gebrauchsmusik" mit den Werken spielend auseinandersetzen kann. Zwischen beiden Formen steht das gesungene Lied, das einmal ursprünglich dem Lebensrhythmus der Jugend entsprechen muß, dann aber wiederum auch Gelegenheit bietet, in der Liedharmonik und auch Melodik auf einen zeitgenössischen Klangstil hinzudeuten. Dieses Lied bildet in seinen mannigfachen Möglichkeiten ein besonders Kapitel und soll deshalb im folgenden nicht mitbehandelt werden. Soweit nur der Hinweis, daß Georg Blumensaat bei seinen dargebotenen Liedern (Köln) eine überzeugende Verbindung der engeren und erweiterten Gebrauchsmusik erreichte, ohne jedoch eine gleiche kompositorische Eigenheit in seinen Instrumentalwerken zu erreichen.

Wir greifen jetzt also zur „Musik der Jugend", bzw. zur „Musik für die Jugend" zurück, und stellen aus ihrer gesamten Musikhaltung fest, daß es sich bei dieser Reichssendung um die Form einer erweiterten Gebrauchsmusik handelte. Den Sinn einer solchen Musikform bestätigt uns Wolfgang Stumme, der übrigens auch die hier besprochene Reichssendung vorbereitete, in der Zeitschrift „Musik und Volk" (1935, Heft 5, S. 169) mit folgenden Darlegungen:

„Man wirft der Jugend vor, sie stände der großen Kunst feindlich gegenüber, habe überhaupt kein Kunstbedürfnis. Und hier sagen wir allen, daß sie wohl gezwungen sind, manche Brücken abzubrechen, um an die Kolonisation von Neuland heranzugehen. Wir wollen nicht überalterte Formen der Kunstpflege einer jungen Generation bringen und einem kunsthungrigen Volk, das nicht das geringste Verständnis mehr dafür hat, weil der politische Lebenskreis ein anderer ist."

Hans Engel, dessen Einführungsaufsatz in der Zeitschrift „Deutsche Kultur" wir dieses Zitat entnehmen, fügt noch hinzu: „Die Tagung der Hitler-Jugend in Erfurt beweist, daß hier die richtigen Wege gesucht wurden: wertvollstes Erbe der Vergangenheit als ideales Richtziel (Bachs „Kunst der Fuge") und betonte Gegenwartsverbundenheit (Kantate von Maler).

Die Worte von W. Stumme klingen sehr aktiv und vielversprechend.. Wenn wir dazu noch das von Hans Engel gestiftete Begriffspaar: Joh. Seb. Bach und W. Maler mit aufgreifen, so sei dies in der Voraussetzung getan, daß W. Maler in seiner kompositionstechnischen Haltung keineswegs schon der fertige Gegenbegriff ist, aber immerhin charakteristisch genug dasteht, um das, was Stumme theoretisch umschreibt, musikpraktisch zusammenzufassen und gegenüberzustellen. Unter diesen Voraussetzungen wollen wir nun W. Stumme in Verbindung mit der Reichssendung „Musik der bzw. für die Jugend" fragen:

Gehört die Musik von Spitta, Maasz und Blumensaat auf die Seite Bachs oder W. Malers (wobei es uns hier lediglich auf die Grundtendenz ankommen soll)? Diese Sendung brachte zum Beispiel auch ältere Werke (etwa von Henry Purcell), die

mit der vorausgegangenen zeitgenössischen Musik eine solche Fülle von formalen und kirchentonal-kadenzierenden Gemeinsamkeiten hatte, daß es hier nicht möglich war, von dem "musikalischen Neuland" auch nur eine annähernde Vorstellung zu bekommen. Lediglich das fanfarenartige Vorspiel von Blumensaat wirkte überzeugend und zwar als Gebrauchsmusik im engeren Sinne, die sich ganz auf die Einfachheit einer kadenzierenden Dreiklangsmelodik beschränkt. Um Blumensaat als Instrumentalkomponist darüber hinaus bewerten zu können, haben wir seine Musik zum Hörspiel „Die Weizenkantate" und die ihm vom Reichssender Köln gewidmete Kompositionsstunde verfolgt und vermochten nicht feststellen, was hier eine Reichssendung und dort eine Komponistenstunde mit Großem Orchester j e t z t s c h o n rechtfertigen könnte.

Nun wäre hier leicht zu entgegnen, daß dies eben der Kompositionsstil der betreffenden Komponisten sei und wir eben eine andere Klangvorstellung hätten. Dies würde aber weder den Sinn unserer Kritik noch den Tatbestand treffen. Nehmen wir, wie wir es bereits an anderer Stelle getan haben, beispielsweise die Werke von Gerhard Maasz vor, so lassen sich bei ihm d r e i bestimmte und ganz u n t e r s c h i e d l i c h e Stilkreise feststellen, die zeitlich nebeneinander herlaufen: So zeigt etwa sein letztes Klavierkonzert einen sehr sympathischen Beitrag zum Neuland einer etwas starren, aber ausgeglichenen Septimenharmonik; dann kennen wir von Maasz verschiedene Tanzgrotesken, die einen mehr flüchtigen Wert haben, und endlich eine archaisierende, modern behandelte Kirchentonalität, wie sie uns in der hier behandelten Reichssendung in den Variationen über das Maien-Lied entgegentrat. Diese Vielseitigkeit wirkt natürlich problematisch und läßt fragen, warum der übrigens sehr begabte Gerhard Maasz bei seiner Kunstmusik in der musikalischen Klanggestaltung grundsätzlich andere Wege geht als bei seiner Musik für die Jugend. Verständlich wäre es, wenn er bei einer g l e i c h e n Klanggestaltung einen Unterschied machen würde im Hinblick auf die orchestrale und überhaupt kunstmusikalische Aufführungspraxis und dann im Gegensatz dazu auf die Spielvoraussetzungen von Jugend- und Laienmusiken.

Diese stilistischen Tatsachen sind aber, wenn sie in einer Reichssendung dargeboten und der Jugend zum Danachtrachten empfohlen werden, viel zu wichtig, um nicht noch eine tiefere Rechtfertigung nach dieser oder jener Seite verlangen zu können. Die Problemlage, die ebenfalls in unserer heutigen „Kritischen Zeitschriftenschau" mitspielt, ist dabei die, daß unsere Gegenwart auch in künstlerischer und musikalischer Hinsicht auf das Wesentliche und Einfache gerichtet ist. In dieser Lebenshaltung sind uns natürlich auch Musikstücke früherer Jahrhunderte verständlich und sympathisch, die aus einer gleichen oder ähnlichen Zielrichtung zum Wesentlichen und Einfachen hin entstanden sind. So finden wir in der Gebrauchsmusik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts verschiedene Formparallelen wie etwa den Zug zum Gemeinschaftsmusizieren, den damit verbundenen Hang zur Klarheit der chorischen oder orchestralen Mitte und anderes mehr. Jedoch ist es ein folgenschweres Mißverständnis, wenn man nun glaubt, u n m i t t e l b a r auf die Klänge und Formen dieser Zeit zurückgreifen zu können, — Formen und Klänge, die immer wieder an die Kompositionsmittel ihrer Zeiten gebunden sind, während es doch heute darauf ankommt, mit denjenigen Ausdrucksformen und Klängen zu arbeiten, die dem Sinn und Wesen der bisherigen musikalischen Gesamtentwicklung bis zur Gegenwart hin entsprechen,

Funkmusikalischer Programmquerschnitt:

Die Anlage unserer heutigen Musikchronik verlangt diesmal eine gedrängtere Darstellung des Programmquerschnitts. Wir erwähnen zuerst die Abenddarbietungen des Deutschlandsenders vom 3. und 10. Mai, die das Thema der keltischen Musikkultur behandelten, um mit dem Verständnis dieser Weisen zugleich das Wesen der nordischen und darüber hinaus der anglo-amerikanischen Kulturwelt musikalisch zu erfassen. Dr. Leigh Henry (England) dirigierte erfolgreich beide Veranstaltungen. Der Auslandspressechef der NSDAP Dr. Ernst Hanfstaengl hielt beide Male den einführenden Vortrag. Er wies u. a. auf den Sinn der sprachlichen und musikalischen Beziehungswerte hin mit dem prägnanten Ausdruck: „Ohne Verständnis keine Verständigung" und wollte hierbei die elementare Wesensbedeutung unserer sprachlichen, musikalischen und künstlerischen Ausdrucks- sowie Darstellungsformen aus unserem eigenen Wesen heraus „verstanden" wissen.

Musikalische Verbindungen mit dem Ausland erschloß uns der deutsche Rundfunk wieder mit den sog. Europäischen Konzerten (— sehr charakteristisch war diesmal das Konzert aus Bukarest —), mit dem sog. Internationalen Künstleraustausch und mit der Übernahme von wertvollen Orchesterdarbietungen von Werken des kürzlich verstorbenen Ottorino Respighi aus Italien (Turin). In dankenswerter Weise hatte sich RS. München in den Verlauf der Münchener Reichstheaterwoche eingeschaltet; desgleichen beteiligte sich RS. Ham-

burg an dem deutschen Sängerbundestag 1936 zu Hamburg. Weiter wurde in zahlreichen Sendungen der 20. Todestag Max Regers gebührend berücksichtigt, desgleichen auch die Werke von O. Respighi und A. Glasunow. Stuttgart beendete mit dem 25. Beitrag, dem „Requiem" den von ihm, bzw. von seinem Intendanten Dr. Bofinger, angeregten und vom ganzen deutschen Rundfunk erfolgreich durchgeführten Mozartzyklus (Donnerstag, 30. April). Ferner bemerkt man eine stärkere Berücksichtigung des alten Singspiels, desgleichen eine häufigere Verwendung von Schallplatten, die häufig mit zu den besten Programmdarbietungen gehörten. Endlich sind die Konzerte des Berufsstandes der Komponisten in den einzelnen Sendebezirken zu erwähnen. Ihre Programmbesetzungen sind stilistisch recht vielseitig. Sie werden meistens von Prof. Graener als Gastdirigenten geleitet, wobei dieser wohl mehr eine Aktivierung zeitgenössischer Musikklänge als die Herausschälung einer bestimmten Linie verfolgt.

Darüber hinaus sind innerhalb des Wochenprogramms einzeln hervorzuheben:

Woche 17 vom 26. April bis 2. Mai:
26. Leipzig: Sehr gutes Orchesterkonzert mit vorwiegend moderner Musik; Stuttgart: Funkaufführung der „Verkauften Braut" von Smetana. — 27.: Hamburg: Übernahme des Konzertes des „Kings College Chor Cambridge" aus der Hbg. Jacobi-Kirche mit alter und neuer englischer Chormusik (Pr.); Leipzig—Stuttgart: Sehr originelle Programmanzeige unter dem Titel „Heimatsang — Heimatklang" mit den verschiedenen Volksgruppen und Mundarten. — 29. Hamburg: Funkische Erstaufführung des Haydnschen Singspiels „Der Apfeldieb"; Leipzig: Uraufführung der Kantate „Das Lied der Tat". Ambrosius hat hier eine funkische Gebrauchsmusik von musikalischem Format geschrieben. — 30. Stuttgart: beendet den Mozartzyklus mit dem Mozartschen Requiem.

Woche 18 vom 3. bis 9. Mai:
3. Deutschlandsender: Beginn einer kurzen Sendereihe mit Keltischer und Nordischer Musik. — 6. Deutschlandsender: „Musik der Jugend" als Reichssendung im Rahmen der Stunde der jungen Nation. — 7. Leipzig: Temperamentvolles Gastdirigentenspiel von Heinrich Pensis-Luxemburg.

Woche 19 vom 10. bis 16. Mai:
10. Deutschlandsender: Fortsetzung der keltischen und nordischen Musikdarbietungen; Frankfurt: Wertvolles Schallplattenprogramm mit Werken von Glasunow und Respighi (Nachtsendung). — 12. Berlin: Sehr gutes Gastdirigentenspiel von M. Mierzejewski-Warschau mit polnischen Orchesterwerken. — 13. München: Ausgezeichnetes Programm mit Erläuterungen über das Thema „Aus berühmten Uraufführungen der Münchener Oper" anläßlich der Reichstheaterwoche. — 14. Frankfurt: Übertragung des Verdischen „Fallstaff" aus dem Preußischen Staatstheater unter Prof. Heger. Vor der Plastik der Handlung trat die musikalisch-textliche Einheit am Lautsprecher etwas zurück. — 15. Berlin: Sehr gutes Opernkonzert „Aus Bühnenwerken Mark Lothars (Da capo!); Hamburg: Interessante „Ländliche Musik", bei der die bäuerlich-tänzerische Stimmung unmittelbar mit sinfonischen Mitteln gleichsam „dargestellt" wird, während andere Werke das Ziel verfolgen, die Rhythmik und melodischen Motive einer ländlichen Musik zu einer selbständigen und klanglich eigenen Sinfonik umzugestalten; Leipzig: Beginn einer köstlichen Sendereihe „Der Leipziger Pfeiferstuhl".

Woche 20 vom 17. bis 23. Mai:
20. Köln: Beginn einer Konzertfolge mit flämischer Musik unter Leitung von R. Veremanns-Antwerpen. — 22. Deutschlandsender: Orchesterkonzert mit Werken von A. Glasunow und O. Respighi.

Woche 21 vom 24. bis 29. Mai:
25. Frankfurt: Franz-Liszt-Konzert unter der Leitung Prof. Dr. Peter Raabe; Leipzig: Konzert des Berufsstandes der deutschen Komponisten mit sehr verschiedenartigen Klangstilen. Deutschlandsender: Intermesso „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari (Progr.) — 27. München und Stuttgart: vermitteln das sehr charakteristische Europäische Konzert aus Bukarest. — 28. Berlin: Ausgezeichnete Funkaufführung der Singkomödie „Das Narrengericht" "von Paul Graener. Der Komponist zeigt hier seine Meisterschaft in der durchsichtigen Klangbehandlung und Klangbereicherung der romantischen Opernform.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Düsseldorf: Als die Düsseldorfer Oper gegen Ende ihrer vorigen Spielzeit eine rühmenswerte Aufführung von Händels „Rodelinde" herausbrachte, war zu hoffen, daß ihr Beispiel anregend auf die Spielpläne der anderen westdeutschen Bühnen wirken würde. Für die heutige Lebenskraft

und dramatische Wirkung der Händel-Oper konnte kaum ein stärkerer Beweis erbracht werden, als mit dieser Einstudierung eines der feierlichsten und erhabendsten Werke der frühdeutschen Oper. Wenn nun auch bedauerlicherweise die Anregung bei den anderen Bühnen wirkungslos geblieben ist, so hat sie die Düsseldorfer Oper doch ermutigt, in diesem Jahre wieder eines der frühen Meisterwerke der Musikdramatik einzustudieren: Glucks „Iphigenie auf Tauris".

Auch hier konnte man wieder die Erfahrung machen, daß der Sinn einer solchen Einstudiernug weit über den Zweck, ein Meisterwerk der Opernkunst vorzustellen, hinausgeht. Nach einem Spielzeit-Winter unterschiedlicher Arbeit an unterschiedlichsten Werken der Weltliteratur bedeutet die Aufführung einer Händelschen oder Gluckschen Oper nicht nur für das Institut, sondern auch für den Zuschauer einen Akt der Besinnung, der Rückführung in einen reinen, musikalisch und geistig erhabenen Bezirk deutschen Wesens. Es ist also, als richte das Theater sich und seinen Besuchern zum Schluß noch einmal den unvergänglichen Maßstab gültiger Werte auf. Und fast erscheint es uns so — darin liegt vielleicht der weitere Sinn — als ob unsere ganze Sehnsucht nach einem neuen Opernstil hier die Richtung angewiesen bekomme. Suchen wir nicht nach jenem Werk, in dem der Musiker wieder die Gestalten mit einer gültigen menschlichen Repräsentanz umkleidet, in dem der Musiker ein — und sei es das schlechteste — Textbuch zum unwandelbaren Ausdruck unseres Wesens verwandelt? Sollte die junge Musikergeneration nicht gerade durch das Beispiel Händels und Glucks zu bewegen sein, von ihrer verheerenden Sucht, alles „vertonen" zu wollen, Musik „zu etwas" zu machen, abzulassen und sich wieder der verwandelnden Kraft der Musik zu erinnern und zu lernen, daß ein Musikdrama nicht durch die Vertonung eines „dramatischen" Textbuchs entsteht...?

Es liegt schon im Charakter dieser Werke, daß man im Vergleich zu anderen Aufführungen festlichere Eindrücke aus ihren Vorstellungen mitnimmt. Paaren sie sich noch mit einer qualitätvollen künstlerischen Einstudierung, so ist die Wirkung besonders groß. Von der „Iphigenie auf Tauris" sahen wir die vierte oder fünfte Wiederholungsaufführung, deren unverminderte Spannung und Sauberkeit dem Theater zur besonderen Ehre gereicht. Hugo Balzer erfüllte die Musik mit großer dirigentischer Hingabe, eine Leistung, die den orchestralen Wohlklang eines stilvoll auf kleinere Besetzung reduzierten Instrumentalkörpers mit der Ausdruckskraft der „lyrischen Dramatik" zu verbinden wußte. Der Inszenierung gaben Hubert Franz und der Gast-Bühnenbildner Hermann Veeser eine stilklare, großlinige Ausprägung, die den Darsteller zum alleinigen Träger der seelischen und heroischen Dramatik auf der Bühne bestimmte. Erna Schlüter (Iphigenie), Henk Noort (Pylades), Alfred Poell (Orestes) und Josef Lindlar (Thoas) boten hervorragende Beispiele stilsicherer Einfühlung in die gesanglich und darstellerisch großen Aufgaben. Klangvolle Chöre (Michel Rühl) sowie die feierlichen und kriegerischen Tänze (Fritz von Kaiserfeld) bereicherten die mit starkem Beifall bestätigte Wirkung der Aufführung.

Wenige Zeit später brachte die Düsseldorfer Oper eine von Eduard Martini musikalisch und von Friedrich Ammermann als Gastregisseur beschwingt und locker aufgezogene Einstudierung der heiteren Oper Paul Graeners: „Schirin und Gertraude". Die humorvolle Vertonung des Ernst Hardtschen Scherzspiels vom Grafen von Gleichen mit seinen beiden Frauen ist bester Graener; lyrisch blühend in den romantischen Stimmungen, farblich reizvoll in der durchsichtigen kammermusikalischen Erfindung und Instrumentation. Walter Hagner als Graf bot eine prachtvolle Buffofigur voll sängerischer und schauspielerischer Charakterkomik. Helene Wendorff und Maja Clarenbach als seine beiden Frauen, ferner Walter Hansen in der wirkungsvollen Rolle des Dieners Hussein sind weiterhin zu loben. Zum Abschluß sei hier noch einer Einstudierung des allabendlich spielenden Städt. Operettenhauses gedacht, durch die eine von Arthur Treumann-Mette musikalisch und textlich erfolgreich aufgefrischte Operette Millöckers, der 50 Jahre alte „Vizeadmiral", als ein spielenswertes heiteres Werkchen der alten Wiener Operette vorgestellt werden konnte. Es dürfte sich — zum mindesten für die gegenwärtige Zeit der Operettenknappheit — die Spielpläne wieder erobern.

Kurt Heifer.

Leipzig: Mit einer Aufführung des „Siegfried" setzte die Oper die szenische Neugestaltung von Wagners „Ring" fort. Nach Plänen des unlängst heimgegangenen Bühnenbildners Karl Jacobs hat Wolfram Humperdinck einen Bühnenrahmen geschaffen, der sich streng an die szenischen Vorschriften Wagners hält und doch in phantasievoller Gestaltung der Höhle, des Waldes und der wilden Felsengegend von großer Schönheit und Eigenart ist. Nur mit dem Flimmern des Lichtes zu Beginn des zweiten Aufzuges war man etwas zu weit gegangen, auch die Verwandlung zum letzten Bild war noch nicht ganz überzeugend. Dagegen hat das schwierige und heikle Problem des Drachenkampfes eine

wirklich glückliche Lösung gefunden. Eine von dramatischem Leben erfüllte musikalische Ausdeutung des Werkes durch Paul Schmitz hinterließ starke Eindrücke, aufs beste bewährte sich die Tieferlegung des Orchesters, das an Fülle und Wohlklang nichts eingebüßt hat, dafür aber die Deutlichkeit und Verständlichkeit von Ton und Wort gewährleistet. Im Mittelpunkte stand der ausgezeichnete, diesmal besonders stimmfrische Siegfried von Gotthelf Pistor; der stimmgewaltige Wanderer von Walter Zimmer, der vorbildlich charakterisierende Mime von Hans Fleischer, die ausdrucksvolle Brünnhilde von Margarete Bäumer, Camilla Kallab (Erda), Walter Streckfuß (Alberich), Friedrich Dalberg (Fafner), Irma Beilke (Stimme des Waldvogels) boten eine Besetzung, die in ihrer künstlerischen Nachdrücklichkeit diese Vorstellung auf Festspielhöhe stellte. Wilhelm Jung.

Magdeburg: Das Stadttheater schloß die Spielzeit mit Parsifal, einer Aufführung, die zu den besten des Jahres gehört, da der Dirigent Erich Böhlke das breite feierliche Tempo durchhielt und mit dem Städtischen Orchester der Bühne den großen und belebenden Fluß gab. Der Spielleiter Dr. Richard Hein, der sich auf die alten vertrauten Bühnenbilder stützte, hielt sich getreu und damit wirksam an Wagners eindeutige Vorschriften. Mit Wagners Alterswerk beendete die Oper zugleich ihren großen Wagnerzyklus, der, wenn auch nicht in geschichtlicher Folge, so doch vollständig vom Rienzi über den neuinszenierten Ring bis eben zum Bühnenweihfestspiel elf große Abende brachte. Nur mit dem „Liebesverbot" ist man nicht fertig geworden. Es soll im Herbst nachgetragen werden. Zu bewältigen war das Pensum, weil Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Tristan und Meistersinger aus dem vorigen Jahr übernommen werden konnten. Also konnten Lohengrin, Rheingold, Walküre, Siegfried und Götterdämmerung mit der Ruhe und Gründlichkeit probiert werden, daß insgesamt eine sehr repräsentative Ehrung des Meisters zustande kam, der vor hundert Jahren als junger Kapellmeister in Magdeburg gewirkt hat. Da von einigen Abenden hier im letzten Bericht schon die Rede war, braucht jetzt als Musterbeispiel nur die Götterdämmerung noch besonders genannt zu werden, zu deren eindrucksstarker, begeisternder Wiedergabe Generalmusikdirektor Böhlke, Dr. Hein und Wilhelm Huller als Hauptverantwortliche in künstlerischer Harmonie zusammenwirkten. Der um Einfälle nie verlegene Bühnenbildner Huller, der sämtliche Stücke der Saison auszustatten und zu überwachen hatte, schuf für die Götterdämmerung im Bunde mit seinen Helfern farben- und formenkräftige Dekorationen, die in ihrem Verzicht auf falsche, wenn auch „interessante" Experimente, im ursprünglichen Sinne richtige und schöne Gestaltungen bedeuteten. Gotthelf Pistor (Siegfried) u. Henny Trundt (Brünnhilde) waren als Gäste gewonnen; große Wagner-Sänger auf der Höhe ihres Könnens. Asger Stig gab dem Gunther mehr männliche Entschiedenheit als wir sie in dieser Partie gewöhnt sind. Auch die Gutrune verlor, weil sie von Helma Varnay so sehr zart und liebenswert gesungen wurde, etwas von ihrer durch die Handlung bedingten Blässe. Milly Stolle führte als erste Norne und als aufgewühlte Waltraute die Vorzüge ihrer zu immer größeren Aufgaben reifende Stimme ins beste Licht. Das sehr reizvoll zusammenklingende Rheintöchter-Terzett (Franziska Brandstetter, Emmy Seithe, Maria Auerbach) und der dunkel getönte, nächtlich fordernde Alberich Kurt Gläßners rundeten eine Aufführung, die wir zu den reifsten Wagner-Neueinstudierungen in den letzten Magdeburger Jahren überhaupt zählen dürfen. Mit der Nennung dieser Namen von Mitgliedern des Ensembles von denen uns einige leider verlassen, darf zugleich auf das überprovinzielle Maß der Opernstimmen und die schöne Zusammenarbeit hingewiesen werden.

Der Einsatz aller Kräfte für Wagner bedingte naturgemäß eine gewisse Einseitigkeit des Spielplanes, der sonst hauptsächlich nach der Seite der Spieloper hin ergänzt wurde. Auch hier soll ein Musterbeispiel andeuten, daß im ganzen mit großer Liebe und gutem Gelingen gearbeitet wurde. Die von dem jungen Regisseur Dr. Donat-Wilckens auf die von Huller entzückend bunt bebaute Drehbühne gesetzte „Verkaufte Braut" wurde eine Sehenswürdigkeit, bei der es eben so viel Gutes zu schauen wie zu hören gab. Kapellmeister Gerhard Hüttig dirigierte frisch, jung und zart. Maria Hittorff sang und spielte innig die Marie, der tüchtig vorwärtskommende lyrische Tenor Karl Friedrich gab einen angenehmen Hans, Kurt Gläßner einen wirklich

komischen Kezal, und Wilhelm Dellhoff tapste tölpelig als Wenzel über die Bühne, der — was er oft auch bei Lortzing und nicht zuletzt als Meistersinger-David bewies — mehr besitzt als eine Buffostimme schlechthin. — Carmen, Tosca, Boheme und in der Operette Fledermaus, Zigeunerbaron, Opernball, Fanny Elßler und Die Vielgeliebte von Dostal können, da der Bericht nicht ausufern darf, nur kurz genannt werden.

Günter Schab.

Prag: Zum 25jährigen Jubiläum des „Rosenkavalier" brachte die Oper eine neuinszenierte Neustudierung des Werks mit schönem und anhaltendem Erfolg heraus; andere, mehr oder minder erfolgreiche Neustudierungen, in chronologischer Folge verzeichnet, waren Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen", Max von Schillings „Mona Lisa" und Aubers „Fra Diavolo", auf dem Gebiet der klassischen Operette Suppés „Bocaccio". Der bereits früher besprochene Wagner-Zyklus fand seinen Abschluß mit einer sehr dankbar aufgenommenen Aufführung der „Walküre" mit Anni Konetzni a. G. — Für die Juni-Festspiele des Neuen Deutschen Theaters ist uns der „Ring des Nibelungen" versprochen, außerdem wird im gleichen Monat ein Ensemble der Wiener Staatsoper mit Beethovens „Fidelio" in erstklassiger Besetzung zu hören sein. — Von berühmten Gästen erntete G. Lauri Volpi als Herzog in „Rigoletto" und als Rhadames in „Aida" den reichsten Beifall.

Friederike Schwarz.

Konzert

Berlin: Während sich auf der einen Seite immer mehr die abklingende Spielzeit in der verminderten Zahl der Konzerte bemerkbar macht, gibt es auf der anderen noch einmal eine ununterbrochene Folge musikalischer Höchstleistungen in den Veranstaltungen der Berliner Kunstwochen. Hier hat sich in wenigen Jahren eine Tradition herausgebildet, die diese Festwochen zu einem Höhepunkt nicht nur des Musikbetriebes, sondern auch der Musikkultur stempelt. Zwar konnte man sich eines leisen Zweifels nicht erwehren, als man wieder Beethoven in den Mittelpunkt gestellt sah, der in diesem Winter in einem Maße die Konzertprogramme beherrscht hat, daß leider allzuwenig Raum blieb für junge und zeitgenössische Kunst. Der Erfolg des Beethovenfestes jedoch zeigt, daß die Hörer noch keineswegs beethovenmüde sind, sondern mehr denn je im Banne dieses Größten stehen. Daß die Mozart-Woche, die am Beginn der Kunstwochen stand, ein Erfolg sein werde, schien von vornherein unzweifelhaft, da Mozart unbegreiflicherweise in unseren Konzertsälen, zum mindesten bei den großen und repräsentativen Veranstaltungen, stark vernachlässigt wird. (Nebenbei: Mit der Haydn-Pflege steht es noch viel schlimmer.)

Ein erfreulicher Beweis der Kulturarbeit der Reichshauptstadt ist auch die Stiftung des Musikpreises der Stadt Berlin, der in jedem Jahr zu Beginn der Kunstwochen an junge, begabte Musiker verliehen werden soll, die noch nicht in weitesten Kreisen bekannt sind, die jedoch durch ihre in Berlin gezeigten Leistungen bereits bewiesen haben, daß sie würdige Nachfolger unserer großen nachschaffenden Künstler sind. Das Kuratorium, das aus Vertretern der Reichsmusikkammer, des Amtes für Kunstpflege, der NS. Kulturgemeinde und der Stadt besteht, hatte diesmal eine Wahl getroffen, die wohl jeder billigen wird, der einen Überblick über das Berliner Konzertleben und das Können der jungen Künstler hat. Im Festsaal des Rathauses verkündete Staatskommissar Dr. Lippert als Preisträger: den Geiger Siegfried Borries, Berlin, den Pianisten Richard Laugs, Kassel, den Bariton Hans Eggert, Königsberg, das Zernick-Quartett, Berlin, und die Altistin Lore Fischer, Stuttgart. Siegfried Borries, der Konzertmeister der Philharmoniker, ist als Geiger von prachtvoller Ursprünglichkeit und klarer, edler Tongebung bekannt; Richard Laugs zählt zu den wenigen jungen Pianisten, die man bereits heute als berufene Beethovenspieler bezeichnen kann; das Zernick-Quartett hat sich unter der Führung des jungen Konzertmeisters des Landesorchesters immer mehr in die vorderste Reihe unserer Kammermusikvereinigungen hineingespielt; Hans Eggert, ein Sänger mit ungewöhnlich schönen Stimmitteln, hat sich als kraftvoller Liedgestalter bewährt und Lore Fischer ist längst als ebenso schön wie stilvoll singende und vielseitig begabte Altistin bekannt.

Nach diesem Auftakt der Kunstwochen gab es an mehreren Abenden ein vollendet schönes Musizieren in der Singakademie. Edwin Fischers Ruf als Mozartspieler ist allbekannt. Mit seinem ausgezeichneten Kammerorchester, das aus namhaften Musikern, darunter vielen Mitgliedern des Staatsopernorchesters besteht, gab es eine Auswahl aus Mozarts Kammermusik, die auch selten gehörte Werke umfaßte. Ein Abend brachte z. B. die Serenade in B-Dur für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassetthörner, vier Hörner, zwei Fagotte und ein Kontrafagott, das Adagio und Rondo für Glasharmonika, ein Gelegenheitswerk aus dem letzten Lebensjahr des Meisters, das Es-Dur-Quintett K.-V. 452 und das G-Moll-Quartett K.-V. 478. Fischer und seine Musiker bilden ein

ideal zusammenarbeitendes Ensemble, das echtes Musikantentum mit feiner Spielkultur vereinigt.
Das Beethovenfest wurde durch ein Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters unter Wilhelm Furtwängler eingeleitet. Die 7. und 8. Sinfonie in umgekehrter Reihenfolge und die Coriolan-Ouvertüre bildeten das Programm, wenn man so will, ein großes geistiges und musikalisches Crescendo, das von der gedämpfteren Heiterkeit der Achten zum entfesselten Rhythmus und Lebensrausch der Siebenten führte. Furtwängler als Klassikerdirigent ließ die Kunst seiner nachschaffenden musikalischen Gestaltung erneut in allen ihren Feinheiten aufleuchten. In der Ausgeglichenheit der instrumentalen Gruppierungen, der bis aufs äußerste verfeinerten Dynamik mit ihren pp-, ff- und Crescendo-Wirkungen, der Betonung der dramatischen Gegensätzlichkeiten und Spannungen trat nicht nur die Struktur der Werke selbst, sondern auch ihr geistiges Gehalt in voller Plastik und Klarheit hervor. Bewundernswert stets, wie die Philharmoniker mit der Zeichengebung Furtwänglers restlos vertraut sind, so daß der Einklang zwischen Dirigent und Orchester diese Aufführungen zu musikalischen Erlebnissen macht. Auch durch die Konzerträume wird der festliche Charakter dieser Beethovenabende eindrucksvoll unterstrichen. In diesem Jahre bilden die Säle in Monbijou und im Berliner Schloß den Rahmen für Beethovens Kammermusik und Klavierkunst. Im repräsentativen Weißen Saal des Schlosses, dessen kühle Pracht freundlicher erscheint, wenn sie von einer Anzahl von Menschen belebt wird, konzertierten einige unserer namhaftesten Kammermusikvereinigungen. Das Trio des Philharmonischen Orchesters, bestehend aus dem soeben preisgekrönten Geiger Siegfried Borries, dem Bratschisten Reinhard Wolf und dem Cellisten Arthur Troester, spielte Werke des jungen Beethoven, die D-Dur-Serenade Werk 8, das C-Moll-Streichtrio Werk 9 Nr. 3 und das Klavierquartett Werk 16a, hier trefflich von Winfried Wolf unterstützt, dessen pianistische Kunst sich wieder durch eine gepflegte Anschlagskultur bewährte. Auch das Kniestädt-Quartett, verstärkt durch die Kammermusikvereinigung der Staatsoper, bot eine erfreuliche Leistung mit dem ersten der Rasumowsky-Quartette und dem Septett Werk 20, das in dieser Besetzung in den letzten Jahren schon einige Male zur Freude zahlreicher Hörer erklungen ist. Wie man an diesen Abenden beobachten kann, sind viele Hörer bei allen Kammermusikveranstaltungen anwesend. Die Gelegenheit, einen so ausgiebigen Einblick in Beethovens Schaffen zu tun, dürfte sonst auch kaum wieder in künstlerisch so zufriedenstellender

Weise geboten werden. Auch das Leipziger Gewandhaus-Quartett wirkte mit. Zwei der größten Beethovenquartette, Werk 59 in E-Moll und Werk 74 Es-Dur, kamen zur Aufführung. Die Leipziger Kammermusikervereinigung, die aus Professor Edgar Wollgandt, Karl Wolschke, Professor Karl Herrmann und August Eichhorn besteht, ist vorbildlich aufeinander eingespielt. Ein etwas heißerer Atem hätte der Gesamtwirkung nicht geschadet, doch gab es auch so ein ausgeglichenes schönes Musizieren. Zwischen den Instrumentalwerken sang Paul Lohmann, einer unserer innerlichsten und männlichsten Konzertsänger, von Franz Rupp begleitet, den Liederkreis „An die ferne Geliebte." Eine sehr klug zusammengestellte Auswahl von Beethoven-Liedern sang auch Emmy Leisner in der Singakademie. Es war ein Abend klassischer Liedkunst, bei dem sich Werk und Wiedergabe in hohem Maße entsprachen. Der Liedkomponist Beethoven wird im Gesamtbereich seines Schaffens immer noch etwas nebenher behandelt. Dabei bleibt es erstaunlich, wie in vielen Liedern die lyrische Kunst des 18. Jahrhunderts, ihre Melodik und Form hier noch einmal in Gipfelwerken zusammengefaßt sind und wie andererseits die verinnerlichte Deklamation und der dramatische Ausdruck weit über jede Zeitgrenze hinausweisen. Bekanntes und weniger Bekanntes war mit einer Gruppe Goethelieder verbunden und wurde von Emmi Leisner mit einer restlosen Übereinstimmung von Gesang und Ausdruck gestaltet. Am Flügel gab Michael Raucheisen sein Bestes.

In der laufenden Reihe der Konzertveranstaltungen stellte sich aus dem pianistischen Nachwuchs Liesel Cruciger vor. Ihr Programm, die Beethovensonate Werk 81a (Les adieux), Brahms, Chopin und Liszt, setzte immerhin ein reifes pianistisches Können voraus. Wenn da vieles auch noch im Stadium der Bemühung blieb, so bleibt als positiver Eindruck doch ein sympathisches musikalisches Empfinden und eine bereits beachtliche Sicherheit im Technischen. Bis Geläufigkeit, Anschlag, Dynamik und Phrasierung für eine wirklich künstlerische Gestaltung eingesetzt werden können — woran bei der vorhandenen Begabung

kaum zu zweifeln ist — wird freilich noch viel zu arbeiten sein.

Eine Überraschung bot Alexander Roediger, der zu den weniger bekannten Namen zählt, sich aber vor einem sehr zahlreichen Publikum als Pianist von Rang erwies. Sein Programm war zwar auf ein ungewöhnliches Fassungsvermögen berechnet — eine Bach-Fuge, Beethovens letzte Sonate Werk 111, Schumanns C-Dur-Phantasie und eine nicht unbeträchtliche Anzahl Chopins — aber wie es der Künstler gestaltete, war ungemein überzeugend. Sein Hauptmerkmal ist das Lyrische, das Sich-ein-spinnen in die Welt der Romantik, das liebevolle Erspüren der Einzelheiten mit ihrem Klangreiz und den verschiedenen Stimmungswerten; die große Linie, dionysischer Schwung liegen ihm weniger. Die Ausdruckskraft, die seinem Spiel innewohnt, erfüllte namentlich die Schumann-Phantasie mit innerem Leben.

Zwei polnische Sänger fielen durch ihr ungewöhnlich schönes Stimmaterial und eine ebenso wirksame Vortragskunst auf. Zygmunt Jablonowski darf sich eines voluminösen Basses rühmen, der in der Tiefe von satter Klangfarbe, in der Höhe mehr baritonal gefärbt ist. Noch ist namentlich die Höhe nicht bis zu den letzten Entwicklungsmöglichkeiten durchgeformt, aber im übrigen strömt das Organ mühelos und steht im Dienst eines sympathischen musikalischen Ausdruckswillens. In einer Gruppe von Brahms-Liedern, die mit vollkommener Beherrschung des Deutschen gesungen wurden, zeigte sich die sängerische Intelligenz des Künstlers von recht vorteilhafter Seite.

Pawel Prokopieni, der zum ersten Male in Berlin sang, ist dagegen ein ausgesprochenes Bühnentemperament. Sein Arien- und Liederabend, der vorwiegend im Zeichen Verdi—Moniuszko stand, brachte ihm einen nicht alltäglichen künstlerischen Erfolg. Sein Baßbariton von bestechender Größe und dunkler Fülle weist bis auf eine noch nicht völlig überwundene gelegentliche Trübung alle Vorzüge der italienischen Schule auf: er ist beweglich und schmiegsam und sitzt im Forte und Piano gleich gut. Alles in allem kündet sich hier ein Talent an, das nach der Qualität seines Materials und seinem natürlichen gesanglichen Geschick zu großen Hoffnungen berechtigt. Professor Leo Petroni, der in Berlin ansässige italienische Geiger, zeigte an demselben Abend sein reifes Virtuosentum in einer Anzahl schwieriger Stücke, darunter der bestechend „hingelegten" Teufelstrillersonate von Tartini. Professor Michael Raucheisen stellte einmal mehr seine meisterliche Begleitkunst unter Beweis.

Hermann Killer.

* Zeitgeschichte *

Neue Opern

Die Intendanz der Städt. Theater zu Leipzig hat die heitere Oper „Schlaraffenhochzeit" des Leipziger Komponisten Sigfrid Walther Müller zur Uraufführung für Anfang 1937 angenommen.

Karl August Fischer hat sein an der Münchener Staatsoper erfolgreich uraufgeführtes romantisches Spiel „Ulenspeegel" (Text frei nach de Coster von Joh. A. Wilutzky) einer umfassenden dramaturgischen Umarbeitung unterzogen. In dieser Neufassung gelangt das Werk im Frühherbst wieder an der Münchener Staatsoper zur Aufführung.

Tageschronik

Im Rahmen einer Festwoche, die unter der Schirmherrschaft von Frau Winifred Wagner stehen wird, veranstaltet im Herbst die Ungarische Nationaloper ein Gesamtgastspiel im Bayreuther Festspielhaus, an dem 260 Angehörige des Instituts teilnehmen. Der Gastspielvertrag, den der Bayreuther Oberbürgermeister Dr. Schlumprecht persönlich in Budapest abschloß, kam auf Grund des vor kurzem ratifizierten deutsch-ungarischen Kulturabkommens zustande.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Leipzig bringt Ende Juni im historischen Lauchstädter Goethetheater die fast unbekannten Spielopern „Der Zauberbaum" von Gluck und „Unverhofftes Begegnen" von Haydn zur Aufführung.

In Bad Pistyan ist jetzt eine internationale Theaterausstellung eröffnet worden, eine Schau der Theaterleute, Schriftsteller und Musiker der letzten hundert Jahre. Es sind fast sämtliche Künstler von Bedeutung in Bildern und Manuskripten vertreten. Ein eigener Pavillon ist Beethoven gewidmet, der oft in Pistyan weilte. Teilweise unbekannte Handschriften von Goethe, Liszt, Millöcker, Suppé, Johann Strauß, Berlioz, Haydn, Smetana und Dvorak sind zu sehen. Eine besondere Abteilung dient dem Wiener Burgtheater mit zahlreichen alten Dekorationsprojekten.

Die norddeutsche Landesgruppe der internationalen Bruckner-Gesellschaft veranstaltet gemeinsam mit der Reichsmusikkammer vom 24. bis 28. Oktober in der Reichshauptstadt das „Deutsche Bruckner-Fest", aus Anlaß des 40. Todestages des Meisters.

Im Winter 1934/35 brachte der Reichssender Leipzig erstmalig unter Leitung von Generalmusikdirektor Hans Weisbach die Aufführung sämtlicher Bruckner-Sinfonien. Aus Anlaß der 40. Wiederkehr von Bruckners Todestag (gest. 11. Oktober 1896) wird der Reichssender Leipzig in den Monaten September und Oktober 1936 einen neuen Bruckner-Zyklus unter Leitung von Hans Weisbach durchführen. Es werden zur Aufführung gelangen: sämtliche Sinfonien, die Es-Moll-Messe, die Missa solemnis, kleinere Chöre und das Streichquintett.

Im Einvernehmen mit den Präsidenten der Reichsmusikkammer und der Reichsschrifttumskammer übergibt Frau Barbara von Schillings-Kemp der Öffentlichkeit folgende Erklärung: In Ankündigungen des in der Hanseatischen Verlagsanstalt erschienenen Buches von Wilhelm Raupp über Max von Schillings ist behauptet worden, daß es sich hier um die einzige von den Erben des Meisters autorisierte Biographie handele. Demgegenüber lege ich Wert auf die Feststellung, daß die Behauptung in dieser Form nicht den Tatsachen entspricht. Zwar trifft es zu, daß ich als Alleinerbin dem Verfasser ein umfangreiches Dokumentenmaterial für seine Arbeit zugänglich gemacht habe. Jedoch geschah dies unter der ausdrücklichen Bedingung, daß die Drucklegung erst nach abschließender Verständigung mit mir erfolgen sollte. Da der Verfasser diese Bedingung nicht eingehalten, vielmehr das ihm anvertraute Material in einer durchaus eigenmächtigen und den Tatsachen vielfach nicht gerecht werdenden Weise ausgewertet hat, lehne ich jegliche Mitverantwortung für diese biographische Arbeit ab. Darüber hinaus sehe ich mich im Sinne meines verstorbenen Gatten genötigt, gegen die Art, wie hier die Persönlichkeit und das Lebenswerk Max von Schillings vielfach mit stark tendenziöser Verzerrung gezeichnet werden, schärfsten Einspruch zu erheben. Ich behalte mir vor, der Öffentlichkeit in absehbarer Zeit eine Sammlung von Briefen und Dokumenten vorzulegen, die den Menschen und Künstler Max von Schillings und seinen Kampf für deutsche Art und Kunst im Lichte wissenschaftlicher Wahrheit erscheinen lassen.

gez. Barbara von Schillings.

Fritz Büchtgers Chorkantate „Flamme" nach Stefan George wird auf der Chortagung des



Reichsverbandes der gemischten Chöre in Augsburg im Juli durch die Deutsche Singgemeinschaft zur Aufführung kommen.

Die von Julius Kopsch für Männerchor mit Kinderchor gesetzten schwäbischen Tanzlieder: „Bin i net a Bürschle" und „Hopsa Schwabenliesl", die kürzlich bei der Eröffnung der Ausstellung „Das deutsche Volkslied" in der Preußischen Staatsbibliothek mit Beifall aufgenommen wurden, werden nächstens in München-Gladbach durch den Kreis-Chormeister Joseph Bönn zur Aufführung gebracht werden.

Fünf uraufgeführte Lieder nach Gedichten von Hans Pflug, vertont von Erich Rhode (Nürnberg) und mehrere andere Lieder, Klavierstücke und Kammermusikwerke desselben Komponisten (innerhalb eines eigenen Kompositionsabends) wurden bei ihrer Aufführung in Nürnberg mit Beifall aufgenommen.

Hermann Grabners Chorlieder „Fackelträger", „Für Deutschland" und „Gute Stunde" sind als Massenchöre für das große Sängerbundesfest in Breslau 1937 gewählt worden.

Martha Maria Rahmstorf, die Göttinger Sopranistin, hatte in dieser Konzertsaison in Berlin, Dresden, Hamburg, Kiel, Leipzig u. a. in Liederabenden, Oratorien und Solokantaten Erfolg.

Li Stadelmann spielte in Karlsruhe, Hamburg, Leipzig, Berlin, Königsberg, Darmstadt und Winterthur Klavier und Cembalo.

Max Pfeiffer hat im April ein von der sudetendeutschen Partei, Bezirksleitung Gablonz, veranstaltetes Sinfoniekonzert des verstärkten Theaterorchesters dirigiert.

Emil Luh, Konzertmeister des Reichssenders Leipzig gab zusammen mit dem sudetendeutschen Pianisten Max Pfeiffer und der Sopranistin Lida Franz ein Konzert in Gablonz.

Das Schulz-Fürstenberg-Trio wurde am 11. Juni im Kurzwellensender, am 13. Juni im Meistersaal und am 11. Oktober in Dortmund (N.S.K.G.) verpflichtet. (U. a. Trio, Uraufführung, E. Mirsch-Riccius.)

Gerard van den Arend, der junge Berliner Baritonist veranstaltete nach erfolgreicher Mit-

wirkung bei der Aufführung der Hohen Messe von Bach in Plauen unter Studienrat Gatter und bei den Aufführungen der Auferstehungshistorie von Schütz unter Dr. Martin Fischer in Berlin, soeben mit der Sopranistin Hilde Gammersbach in Stuttgart und München Duette- und Liederabende.

Deutsche Künstler im Ausland

Die Berliner Violin-Virtuosin Marta Linz spielte diesen Winter außer in zahlreichen Konzerten in Deutschland auch während mehrerer Konzertreisen in der Schweiz, in Italien, Holland und Ungarn. Dem Konzert in Rom wohnten auch die deutschen Botschafter von Hessel und von Bergen bei.

Gisela Binz wird auf Einladung des jugoslavischen Rundfunks am 4. September in Zagreb und am 8. September in Belgrad konzertieren.

Ruth Gehrs singt auf Einladung des rumänischen Dirigenten N. G. Postelnicu am 11. Juni in Bukarest die Altpartie im „Stabat Mater" von Rossini.

Neuerscheinungen

Karl Schönemanns „Lustiges Konzert für Schlagzeug und Orchester", das durch Professor Oberborbeck in Weimar zur Uraufführung gelangte, erscheint im Verlage von Kistner & Siegel.

In der von Prof. Fritz Stein herausgegebenen Reihe „Das weltliche Konzert im 18. Jahrhundert" (Henry Litolffs Verlag, Braunschweig) ist soeben das bisher unbekannte, vom Herausgeber in Upsala aufgefundene und von ihm für den Vortrag eingerichtete Konzert in Es-Dur für Solo-Oboe, Streichorchester und Cembalo von G. Fr. Händel erschienen. Die Uraufführung in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses war ein außerordentlicher Erfolg. — Das erste Werk der Reihe, das Oboenkonzert F-Moll von Telemann, wurde kürzlich durch die Reichssender Leipzig (Generalmusikdirektor Weisbach), Hamburg und den Deutschlandsender zur Aufführung gebracht.

Personalien

Der Führer und Reichskanzler hat Wilhelm Furtwängler seinem Wunsche entsprechend für eine Zeitlang von der Dirigententätigkeit innerhalb Deutschlands entbunden. Furtwängler, der sich persönlichen Arbeiten widmen will, wird außer in den Bayreuther Festspielen im nächsten Winter nirgends dirigieren. Nach Ablauf kommender Spielzeit wird er seine Tätigkeit im In- und Auslande wieder aufnehmen.

Zum Generalmusikdirektor von Wiesbaden (als Nachfolger von Elmendorff) wurde der Mainzer Generalmusikdirektor und Direktor der dortigen Hochschule für Musik, Karl Fischer, ernannt.

Hermann Hoppe wurde als Lehrer für Klavierspiel an die Staatl. Hochschule für Musik zu Berlin berufen.

Die türkische Regierung berief Prof. Paul Lohmann für September—Oktober dieses Jahres zur Kontrolle des türkischen Stimmbildungswesens an den staatlichen Musikschulen in Ankara.

Prof. Walter Schulz-Weimar scheidet mit Ende dieser Spielzeit als Solo-Cellist aus der Weimarischen Staatskapelle aus, um sich seiner Tätigkeit als Hauptfachlehrer der Celloklasse an der Staatl. Hochschule für Musik zu Weimar und seiner Konzerttätigkeit zu widmen.

Der Gesangsmeister und Bühnenlehrer, Opernsänger Otto Lindhorst ist seit Herbst 1935 in München als Gesangspädagoge am Trappschen Konservatorium und als Stimmphysiologe an dem dort angegliederten Musiklehrer-Seminar tätig.

Todesnachrichten

In Göttingen starb im Alter von 53 Jahren der langjährige Intendant des Göttinger Stadttheaters, Kammersänger Paul Stiegler.

 DA. I 36 4386

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22–23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Richard Wagner ist mehr als nur ein großer Künstler. In seiner Persönlichkeit und in seinem Werk hat die Sehnsucht der Deutschen nach der endlichen Einheit symbolische Gestalt gewonnen. Wenn das einige deutsche Volk ihn heute ehrt, so verehrt es in ihm aber auch den Meister, der an einem gigantischen Beispiel gezeigt hat, daß echtes Schöpfertum scheinbar unüberwindliche Widerstände am Ende doch zu bezwingen vermag.

Adolf Hitler.

Richard Wagners Musik eroberte die Welt, weil sie bewußt deutsch war und nichts anderes sein wollte.

Josef Goebbels.

Bayreuth

Von Otto Schabbel-Berlin

Unter dem Titel „Bayreuth — Gedanke und Erlebnis“ erschien in der Musikalischen Schriftenreihe der NS.-Kulturgemeinde (Max Hesses Verlag, Berlin) ein Heft, aus dem hier die Einleitung und die beiden Schlußabschnitte zum Abdruck gelangen. Die Schriftleitung

Wir stehen auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth. Das Herz noch erfüllt von dem wogenden Schwall, dem tönenden Schall, das uns eben dort in dem schlichten roten Ziegelbau des Festspielhauses in eine höhere Welt der geistigen Anschauung und des seelischen Erlebnisses entführt hat. Ruhesuchend gleitet der Blick über die schöne alte Barockstadt zu unseren Füßen in die sommerlichen Gebreite einer anmutig bewegten Landschaft von Hügeln und Wäldern und Feldern mit dem fränkischen Main dazwischen, deren bunte Farben jetzt im sinkenden Abend zarter, verschwiegener werden. Beglückt fühlt der Bayreuthpilger: es ist die ganze Innigkeit deutscher Landschaft, die ihn hier traulich umfängt; es ist der ideale harmonische Ausklang in der Natur zu dem aufrüttelnden künstlerischen Erlebnis, das ihn eben noch umfing: zwischen dem gewaltigen Pathos der Kunst und dieser gewiß nicht heroischen, aber rein deutschen, innig beseelten Landschaft, deren stilles Atmen du zu spüren glaubst, ist eine urhafte Harmonie.

In diesem Augenblick emfinden wir dankbar ein Stück der Verzauberung dieser Stätte, dieses Einswerden mit dem Kunstwerk, die Loslösung von dem hetzenden Getriebe der Stadt, die Erhöhung des Menschen, ahnen wir zuerst die Größe des kulturschöpferischen Gedankens, der hier leuchtende Tat wurde, begreifen wir das Einmalige des Erlebnisses: Bayreuth!

Nicht glücklicher konnte der deutsche Genius Richard Wagner führen, als er ihn hier sich ansiedeln hieß, im Herzen Deutschlands eine Stätte deutscher Kultur zu schaffen. Eine revolutionäre Tat, die allem Lauen und Seelenlosen des herkömmlichen Kunstbetriebes Fehde ankündigte und aus wahrhaft nationaler Kunstgesinnung eine neue Epoche im deutschen Kunstleben begründete. Ihr zum vollen Durchbruch in das Volksbewußtsein verholfen, sie von dem Genußprivileg einer bevorzugteren Schicht zu einem wahren und allgemeinen Volksbesitz gemacht zu haben, rechnet sich das Dritte Reich als historisches Verdienst an. Wenn es gelingt, mit der Erhaltung dieses Besitztums im engsten Einklang mit den Weisungen seines Schöpfers auch die Aufklärung über den inneren Sinn und Wert dieser Kulturstätte zum Allgemeinbesitz zu machen — welch unbeschreiblich herrlicher Sieg nach mehr als fünfzig Jahren des Kampfes!

Warum Bayreuth?

Ja, auch diese Frage muß in diesem Büchlein gerechterweise beantwortet werden. Klingt sie auch ketzerisch, so mag ihr der Anschein einer Berechtigung nicht verkannt werden. In dem halben Jahrhundert seit dem Bestehen der Bayreuther Festspiele ist ein starker Wandel im öffentlichen deutschen Kunstleben eingetreten. Mit erhöhten

künstlerischen Ansprüchen, mit verfeinerten Nerven betritt das heutige Publikum das Theater. Dieses wirderum hat seinen technischen Apparat, die Leistungen von Orchester und Sängern, ohne Zweifel unter dem entscheidenden Einfluß der Bayreuther Bühnenkunst und Werkgesinnung in einer Weise fortentwickelt, wie es vor 50 Jahren kaum möglich erschienen sein mag. Die Aufführung der technisch und musikalisch gleich anspruchsvollen Musikdramen Wagners — damals schlechthin eine Unmöglichkeit, heute wird sie spielend bewältigt, schon überflügelt durch noch schwierigere Aufgaben. Dank der ungeahnten Fortschritte des deutschen Theaterwesens kann der Hörer heute selbst mittleren Bühnen tüchtige, fleißige, ja im einzelnen oft beseelte Wagneraufführungen erleben. Ganz abgesehen von den führenden Opernbühnen mit der Fülle berühmter Namensträger als Dirigenten und Sänger und den letzten technischen Vollkommenheiten. Wozu also — die Frage taucht dann und wann wieder aus ungläubigem Munde auf — wozu ist noch Bayreuth? Ist Bayreuth heute noch lebendig? Ist es noch lebensfähig?

Man wird dem Frager immer zunächst antworten: komm selber! Überzeug dich selbst! Die Frage nach der Lebendigkeit, ja der Notwendigkeit von Bayreuth im deutschen Kunstleben der Gegenwart verneinen, heißt aber den letzten Sinn der menschlichen Erziehung und Entwicklung durch das Kunsterlebnis leugnen. Bayreuth schafft ja nicht nur die stimmungsmäßigen Voraussetzungen für einen vertieften Eindruck der künstlerischen Geschehnisse durch die Loslösung vom Alltag und vom beunruhigenden Theaterbetrieb der Städte. Es hat jene einzigartige Atmosphäre von künstlerischer Spannung und Sammlung, wie sie im städtischen Opernbetriebe kaum denkbar ist, — diese unnennbare Magie, deren verzaubernden Einfluß sich gottlob nur wenige zu entziehen vermögen. Das Bewußtsein des völligen Aufgehens im Kunstwerk, wie sie in der immer noch beispiellos ernsten und strengen Probenarbeit auf dem Bayreuther Festspielhügel auch von dem letzten der Mitwirkenden gefordert wird, überträgt sich in überraschend unmittelbarem Kontakt auch auf den Hörer und verdichtet seine künstlerische Empfängnisfähigkeit aufs höchste. So viele Menschen aus allen Zonen, in allen Sprachen hier zusammenströmen: ein Suchen nach dem Gralswunder der deutschen Kunst, ein Bewußtsein, eine Begeisterung erfüllt sie und schafft den eigentümlichen Zusammenklang der Menschen, einigt sie zu einer durch das gleiche Erlebnis gebundenen Gemeinschaft.

Musik und Sänger sind hier nicht mehr eingeengt von dem fürchterlichen Zwang des Repertoirebetriebes, der ihnen zwischen den einzelnen Ring-Abenden womöglich die widerstrebendsten Partien mit gänzlich verschiedenartigen Stilansprüchen zu singen auferlegt. Sie leben hier in dieser unvergleichlichen Kunstatmosphäre nur der einzigen Aufgabe, nur in dieser einen Stilwelt mit ihrer ganz bestimmten musikalischen und geistigen Ausdrucksprägnanz. Hier gilt nicht der berühmte Gesangsstar, hier gilt, allem gleich, nur das eine Gebot der Unterwerfung unter Geist und Willen des Kunstwerks. Kundrys Ruf „Dienen, dienen!" ist auch hier oberstes Gesetz.

Nur in dieser eigentümlichen Stimmung — der vollkommenen, uneitlen Hingabe der Künstler an das Werk, der vom Weltwirrwesen befreiten, festlich erhobenen, freudig

gespannten Bereitschaft und Aufnahmefähigkeit der Hörer — kann sich erst der künstlerische Eindruck über die sinnliche Wahrnehmung hinaus in die Tiefe entwickeln zum aufwühlenden Erlebnis, das den Menschen formt und gestaltet.

Hier erst erfüllt sich das tiefste Ideal des ganzen Wagnerschen Kunstschaffens. Der kultische Sinn des Theaters. Erlösung und Erhöhung des Menschentums: durch den heroischen Geist rein deutscher Kunst.

Im Dritten Reich

„Dies eine wird mir immer klarer — mit Deutschlands Wiedergeburt und Gedeihen steht und fällt das Ideal meiner Kunst." (Wagner an Fröbel. 1866.)

Mitten in der beispiellosen Verwirrung und Verwahrlosung des öffentlichen deutschen Kunstwesens seiner Zeit hat Richard Wagner Bayreuth errichtet, ein einzelner gegen den Widerstand der ganzen öffentlichen Meinung, das Genie mit dem Seherblick, — dieses Bayreuth, daß es den Deutschen ein Sammelpunkt seiner schöpferischen Kräfte werde und den Künstlern das Gewissen schärfe für die Heiligkeit ihrer Aufgabe. Im Gegensatz zu der Pseudokunst der Zivilisation: „ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgehen die Unterhaltung der Gelangweilten", die aus der Geldspekulation ihren Lebenssaft saugt und sich aus dem Herzen der modernen Gesellschaft herabläßt zu den Tiefen des Proletariats „entnervend, entsittlichend, entmenschlichend". Einer so gearteten „Kunst" stellt Wagner sein Werk gegenüber, großartig in Gedanken und Anschauung, in dem sich das wahre Wesen des deutschen Geistes spiegelt. Denn dies ist das „Geheimnis" von Bayreuth, das er in den Grundstein seines Festspielhauses einschloß: der Glaube an die Kraft des deutschen Wesens, an seinen Idealismus, der aus den tiefsten Gefühlsregungen des Deutschen aufsteigt.

Für ein rein germanisches Kulturideal, das auch seiner Kunst eine originale, nationale Prägung eines eigenen Stils gibt, hat Richard Wagner in seinem ganzen Leben mit seinem ganzen Werk, in den Dichtungen sowohl wie in seinen flammenden Schriften, gekämpft und gestritten. Sein Denkmal heißt: Bayreuth. Welche beglückende Erkenntnis, daß das neue Deutschland dieser Tat nun auch im Volksbewußtsein der Allgemeinheit die feste Verankerung zu geben gewillt ist, die Wagners tiefste Sehnsucht war. Wagners kulturschöpferisches Wollen deckt sich aufs engste mit den kulturpolitischen Idealen, für die das Dritte Reich kämpft. Adolf Hitler selber, dem sich schon früh aus seiner persönlichen Verbundenheit mit dem heroischen Geist der Musik und mit der ganzen Geisteshaltung Richard Wagners die Erkenntnis von der menschenformenden, volkbildenden Kraft erschloß, die diesem schöpferischen Genius entsprießt, ist mit ganzem Einsatz tatkräftiger Förderer von Bayreuth: Förderer des großen germanischen Kulturgedankens, der sich nirgends so rein, so erhaben ausdrückt wie auf dem Festspielhügel von Bayreuth.

Ehre das Alte hoch, bringe auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen Dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil. Robert Schumann.

Wagner und Nietzsche

Von Curt v. Westernhagen-Preetz (Holstein)

Kunst und Philosophie haben nach nationalsozialistischer Weltanschauung nur dann einen allgemeinverbindlichen Sinn, wenn sie vom Glauben an die Idealgeltung der Wirklichkeit getragen sind. Wagner und Nietzsche schufen ihr philosophisches Lebensbild in einer Zeit, die ihre zukunftgreifenden Gedanken nicht begreifen konnte. Die Begrenzung ihres Gesichtskreises ließ weder Nietzsche noch Wagner zu einer vollkommenen Lebensschau gelangen. Nietzsche ist heute (trotz seiner Gegnerschaft Wagner gegenüber) unbestritten als einer der unmittelbaren Schrittmacher unserer Zeit. Wenn er einmal vorübergehend das Preußentum negierte, so ist eine solche Haltung erklärlich aus der Verbitterung über das Unverständnis, das ihm seine Zeit entgegenbrachte. Die Gegenwart ist dazu berufen, diese begrifflichen Überspitzungen auf Grund der Gesamtschau seines philosophischen Werkes abzuschleifen. Curt von Westernhagen schrieb seinen Artikel als der Anwalt Richard Wagners und Bayreuths.

Die Schriftleitung.

„Ich weiß nicht, was andere mit Wagner erlebt haben: über unsern Himmel ist nie eine Wolke hinweggegangen"[1]) bekennt Nietzsche im „Ecce homo", jener Schrift, in der er noch einmal einen späten Blick der Dankbarkeit auf Menschen und Dingen ruhen läßt, die er einst geliebt. Aber wer, wie Wagner und Cosima, mit allerlei Wetter und Wetterzeichen vertraut war, hat bereits am Rande des tiefen und lichten Himmels von Tribschen die Wolken aufsteigen sehen, die dereinst das Firmament der Freundschaft verfinstern sollten, jedoch nicht mit Mißtrauen und Argwohn, sondern mit aufrichtiger Sorge um das Schicksal des jungen Freundes.

In der Morgenröte der Freund- und Jüngerschaft kündet sich eine Freundschaft Nietzsches in zwei Wesenszügen an. Wenn Cosima es beklagt, daß er „zu sehr mit stolzen und hochmütigen Gedanken arbeite und sich zu sehr in die Dinge hineinversenke, anstatt daß er diese klar und unmittelbar auf sich reflektieren lasse"[2]), ist das nicht eine Vorwegnahme des Wortes Bertrams vom „Überintellektualismus"[3]) Nietzsches? Und der andere Zug ist sein Verhältnis zum damaligen Deutschland. Ich nenne mit Auszeichnung sein Gesuch, als Krankenpfleger am Kriege teilnehmen zu dürfen; es ist dies vielleicht seine deutscheste Schrift. Aber nach seiner Rückkehr aus dem Lazarett schreibt er am 24. November 1870 aus der Schweiz an Rohde: „Sieh doch zu, daß Du aus dem fatalen kulturwidrigen Preußen herauskommst!" Und am 12. Dezember desselben Jahres an die Schwester: „Für den jetzigen deutschen Eroberungskrieg nehmen meine Sympathien allmählich ab." Das ist zur selben Zeit, wo Wagner zu Cosima sagt: „Was wäre Europa ohne diese preußischen Macht, ohne diesen verachteten Winkel? Was wäre Deutschland ohne Preußen?"[4]) Wo er sein Gedicht zum Ruhme des schweigenden Gehorsams an Bismarck schickt[5]). Wo er seine Festschrift zum 100. Geburtstage Beethovens mit

---

[1]) „Ecce" („Warum ich so klug bin", S. 5).
[2]) R. Du Moulin-Eckart, „C. Wagner", I, S. 466 (München 1929).
[3]) Ernst Bertram, „Nietzsche", S. 199 (Berlin 1918).
[4]) Du Moulin I, S. 523 f.
[5]) R. Wagner, „Sämtl. Schr.", IX, S. 1 f.

dem Bekenntnis und der Verpflichtung schließt: „Der Deutsche ist tapfer. Und das ist etwas! — Sei das deutsche Volk nun auch tapfer im Frieden; hege es seinen wahren Wert und werfe es den falschen Schein von sich[6]. Das Vorwort der Schwester Nietzsches zu seinem Briefwechsel mit J. Burckhardt bezeugt, daß ihr Bruder sich damals in der weltbürgerlichen Atmosphäre des Schweizer Gelehrten mehr zu Hause gefühlt hat[7]. Die Tagebücher Cosimas bestätigen es: das Verhältnis zum Deutschtum wirft den ersten Schatten über die Beziehungen zwischen Tribschen und Basel. Während Wagner Schweigen fordert „angesichts des furchtbar Großen, kein Prahlen über Siege, kein Klagen über Leiden, schweigendes, tiefes Erkennen, daß der Gott waltet"[8], läßt sich Nietzsche von den täglichen Nachrichten mit „professoraler Ähnlichkeit" treiben[9]. Während der Meister in der deutschen Sprache ihre Wurzelhaftigkeit, in unserer Muttersprache die Sprache unserer Urväter verehrt, gesteht ihm Nietzsche: er finde keine Freude an der deutschen Sprache[10]. Wahrlich, drohende Vorzeichen für einen, der nicht nur Augen und Ohren, sondern auch ein Herz hat! Nietzsche im Bunde mit Wagner für eine Neugeburt der deutschen Kultur kämpfend, und im Hintergrunde schon jener Haltung Nietzsches, die wie eine dunkle Ahnung des kommenden Verhängnisses klingt, wenn Wagner im September 1873 auf die Zusendung der ersten „Unzeitgemäßen" antwortet: „Ich wiederhole Ihnen den Einfall, den ich kürzlich einmal gegen die Meinigen äußerte; nämlich daß ich die Zeit voraussehe, in welcher ich Ihr Buch gegen Sie zu verteidigen haben würde[11].

*

„Ich greife nur Sachen an, die siegreich sind", schreibt Nietzsche in seiner Selbstbiographie[12]. Aber wann hat er den Angriff gegen Wagner vorbereitet, seine Minen gelegt, seinen Sprengstoff aufgehäuft? Wir erstaunen: im Jahre 1874, drei Jahre nach der „Geburt der Tragödie", einundeinhalb Jahr vor dem Beginn von „Richard Wagner in Bayreuth". Unser zweites Erstaunen faßt uns, wenn wir weiter forschen, in welche Situation des Kampfes Wagners dieses Ereignis fällt, da er seinem Siege oder seiner Niederlage entgegenzugehen scheint? Es ist der Augenblick, da Wagners Sache verloren scheint. Der Appell an die Nation, an Bismarck ist ohne Antwort verhallt, der König ist im Begriff, seine Hand zurückzuziehen, Wagner selbst möchte am liebsten den Rat, den ein alter Soldat Friedrich dem Großen nach der Schlacht von Kollin gegeben, befolgen: „Jetzt lassen Ew. Majestät Bataille Bataille sein!"[13].

Nietzsche findet, nach Basel zurückgekehrt, die verzweifelten Nachrichten vor. „Es war ein trostloser Zustand, seit Neujahr", schreibt er an Rohde, „von dem ich mich

---

6) Ebenda, S. 125.
7) „Fr. Nietzsche, Ges. Briefe", III, S. 167 (Berlin u. Leipzig 1904).
8) Du Moulin I, S. 527 f.
9) Ebenda, S. 525, 533.
10) Du Moulin I, S. 706.
11) E. Förster-Nietzsche, „Wagner u. Nietzsche", S. 162 f. (München 1915).
12) „Ecce" („Warum ich so weise bin", 3. 7).
13) C. F. Glasenapp, „Leben R. Wagners", V, Kpt. 5, „Krisis des Unternehmens",

endlich nur auf die wunderlichste Weise retten konnte; ich begann mit der größten Kälte der Betrachtung zu untersuchen, weshalb das Unternehmen mißlungen sei: dabei habe ich viel gelernt und glaube jetzt Wagner viel besser zu verstehen als früher[14]). Und zwar sucht er die Ursachen des Mißlingens nicht im stumpfen Widerstand der Welt, sondern in der Natur Wagners: er sei Schauspieler und Tyrann; er erstrebe die Tyrannis mit Hilfe der Theatermassen; er lasse keine Individualität neben sich gelten; er sei unduldsam gegen die Juden, die das Geld und die Presse hätten; in Hinsicht der musikalischen Form („Meistersinger") habe er die ganze Roheit der Deutschen; seine Kunst sei eine Art Gegenreformation; „was geht uns ein Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Siegfried an!"[15]) Es sind bereits alle die Gedanken des „Fall Wagner" und des „Kontra Wagner", die er hier insgeheim aufzeichnet.

Indessen: das Schicksal der Bayreuther Sache wendet sich wie durch ein Wunder zum Guten, und Nietzsche schreibt seine schönste Schrift zum Ruhme Wagners: die „Vierte unzeitgemäße Betrachtung." „Ich kann Glocken läuten."[16]) — Zu spät! Es gibt eine heilige Schwelle der Treue und Freundschaft: wer sie einmal in Gedanken und Gefühlen überschritten hat, findet den Weg wieder zurück.

*

Mitten aus den Festspielen des Sommers 1876 flieht Nietzsche in die Einsamkeit des Böhmerwaldes. „Wo war ich doch? Ich erkannte nichts wieder... Was war geschehen? Man hatte Wagner ins Deutsche übersetzt! Der Wagnerianer war Herr über Wagner geworden!... Der arme Wagner! Wohin war er geraten! — Wäre er doch wenigstens unter die Säue gefahren! Aber unter Deutsche!"[17])

Es bedarf heute keines Wortes, daß Wagner das Unzulängliche der ersten Festspiele selbst am schärfsten gesehen und am tiefsten empfunden hat: das Unzulängliche des Stiles der Darstellung wie des Geistes des Publikums. Seine Schlußansprache klingt fast wie eine Kriegserklärung. Er scheut sich nicht, seinen Deutschen in seinen letzten Aufsätzen einige harte Wahrheiten zu sagen. Er gibt sich keiner Täuschung über seine Verehrer hin: „Erkenner und Bekenner sind vielleicht die am tiefsten voneinander geschiedenen Wesen!"[18])

Aber zugleich weiß Wagner um die andere Wahrheit: daß ein Ideal, das leben soll, den Sprung auf die Erde wagen muß. Der Gedanke bleibt unfruchtbar; die Tat allein zeugt neue Taten. „Bleibt der Erde treu!" — Nietzsche hat es ausgesprochen und ist dabei selbst vor jeder Wirklichkeit geflohen; — aber Wagner hat es g e t a n: indem er den Notbau auf dem grünen Hügel errichtet, bleibt er „der Erde treu".

„Diese reinen Denkmenschen", urteilt Chamberlain über Nietzsche, sind schon an und für sich eine pathologische Erscheinung... Und die Meinung, aus ihren Gedanken

---

[14]) Nietzsche an Rohde, 15. 2. 74.
[15]) Nietzsche, Nachlaß, „Unschuld des Werdens", herausgegeben von A. Baeumler, I, S. 97—116.
[16]) Nietzsche, Nachlaß I, S. 145.
[17]) „Ecce" („Menschl.", 3. 2).
[18]) Glasenapp, VI, S. 370 f.

könnten ‚moralische Umwälzungen' hervorgehen, ist gar erst hirnverbrannt. Wer moralische Umwälzungen hervorgebracht hat..., war wahrlich anders beschaffen und hat's nicht durch Bücherschreiben erzielt... Gern hätte man dem Selbstverblendeten Goethes Worte zugerufen:

Die Erde wird durch Liebe frei,
Durch Taten wird sie groß."[19])

*

1878 erscheint „Menschliches, Allzumenschliches", — und damit ist alles klar und alles zu Ende. „Wer ihn schon vor Jahren in seinen psychischen Krämpfen beobachtete, durfte sich fast nur sagen, daß eine längst befürchtete Katastrophe nicht ganz unerwartet bei ihm eingetreten ist", schreibt Wagner an Overbeck[20]).

Angesichts der Zumutung, Wagner hätte gute Miene zu dem bösen Buch machen sollen, ist es der Mühe wert, sich seinen Inhalt wieder vor Augen zu führen. Nietzsche verleugnet hier nicht nur ihre gemeinsamen Ideale, er spricht außerdem seinem Freunde und Meister in aller Öffentlichkeit die moralische, intellektuelle und künstlerische Redlichkeit ab[21]). Was verschlägt es, daß er vor der Drucklegung den Namen „Wagner" durch das Wort „der Künstler" ersetzt[22]): alle Welt weiß, wer gemeint ist. Wagner und Cosima müssen überdies jeden Satz wie einen wohlgezielten Stich ins Herz empfinden: jeder Gedanke ist ein Hohn auf ein gemeinsames Gespräch, ein gemeinsames Erlebnis aus der Zeit der Vertrautheit. Der Aphorismus vom „Freiwilligen Opfertier" (S. 439) verrät einen erschreckenden Mangel an Takt. „Ich habe für jeden Satz, den ich gelesen, einen Kommentar, und ich weiß, daß hier das Böse gesiegt hat[23]).

Wohin ist Nietzsche geraten? Wozu „kondeszendiert" er? Der Abschnitt „Über den europäischen Menschen und die Vernichtung der Nationen" gibt die Richtung unmißverständlich an: er fordert die Züchtung einer „europäischen Mischrasse", wobei „der Jude als Ingrediens ebenso unbrauchbar und erwünscht" sei, als „irgendein anderer nationaler Rest"[24]). Cosima erwidert auf einen Versöhnungsversuch der Schwester: Nietzsche habe sich „mit allen Ansichten (z. B. u. a. auch über die Juden) in ein ganz wohleingerichtetes Lager" begeben. „Was ihn dazu drang?... Wie gesagt, er befindet sich jetzt in der zahlreichsten Gesellschaft und hat einen sehr kleinen, dürftigen Kreis verlassen."[25]) In einem Brief an Frau v. Schleinitz heißt es :„Vieles hat mitgewirkt zu dem traurigen Buche! Schließlich kam noch Israel hinzu in Gestalt eines Dr. Rée, sehr glatt, sehr kühl, gleichsam durchaus eingenommen und unterjocht durch Nietzsche, in Wahrheit aber ihn überlistend, im kleinen das Verhältnis von Judäa und Germania[26]).

---

[19]) „C. Wagner u. H. St. Chamberlain im Briefwechsel", S. 601 ff. (Leipzig 1934).
[20]) Vgl. C. A. Bernoulli, „Overbeck u. Nietzsche", I, S. 263 f. (Jena 1908).
[21]) „Menschliches", I, S. 109, 145—164, 176, 428.
[22]) E. Förster-Nietzsche, „D. einsame Nietzsche", S. 60 (Leipzig 1914).
[23]) C. Wagner an Frau v. Schleinitz (Du Moulin I, S. 842).
[24]) „Menschliches", I, S. 475.
[25]) E. Förster-Nietzsche, „Leben Fr. Nietzsche", II, S. 312 (Leipzig 1895).
[26]) Du Moulin I, S. 842. — Zu Nietzsches Abhängigkeit von Rée in dieser Epoche vgl. seine Briefe an denselben bei Lou Andreas-Salomé, „Fr. Nietzsche" (Wien 1894).

Später, als die Entwicklung Nietzsches abgeschlossen vorlag, hat Chamberlain dieses Urteil bestätigt: „Bei Nietzsche war von Anfang an der böse Geist stärker als der gute; einzig die Nähe des großen und guten Meisters hat ihn einige Jahre auf dem geraden Wege der Wahrheit und Ehre erhalten.“[27])

Die Nietzsche-Legende besagt: der „Parsifal“ sei die Ursache und zugleich die Rechtfertigung des Abfalles. Daß der Schöpfer des „Siegfried“ zum Schluß den „Parsifal“ geschaffen, urteilt Baeumler, schien Nietzsche „der Abgrund der Verlogenheit“.[28]) Wir wissen längst, daß die Entstehung des „Parsifal“ bis in das Jahr 1854 zurückreicht und auf eine wahrhaft kontrapunktische Weise mit der Entstehung des „Tristan“ und des „Ringes“ verflochten ist: ein Gleichnis der vielstimmigen deutschen Seele[29]). Man hätte gleichwohl zu Ehren Nietzsches annehmen können, daß er davon nichts wußte: er hat jedenfalls diesen Anschein streng aufrechterhalten. Als jedoch 1911 die Selbstbiographie Wagners „Mein Leben“ veröffentlicht wurde, welche sowohl von der Verbindung der Gestalt des Parzival mit dem „Tristan“ (1854) als auch von dem Karfreitags-Erlebnis (1857) und der Konzeption der Skizze des ganzen Dramas berichtet, da konnte kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß Nietzsche, der die Korrektur und Drucklegung des Basler Privatdruckes der Biographie besorgt hat, bereits zu Beginn der Freundschaft um den „Parsifal“ gewußt haben muß. Die Veröffentlichungen aus dem Tagebuch Cosima Wagners (bei Du Moulin, „Cosima Wagner“, I. S. 472) machten es endlich 1929 zur vollendeten Gewißheit, daß Nietzsche auch den großen 20 Druckseiten umfassenden Prosa-Entwurf des „Parzival“ von 1865 schon im ersten Jahre ihrer Freundschaft kennengelernt hat: Cosima hat ihn dem jungen Freunde Weihnachten 1869 in Tribschen vorgelesen.

Trotzdem hat Nietzsche über diese Tatsache ein unverbrüchliches Stillschweigen bewahrt: er braucht zu seiner eigenen Rechtfertigung die Fabel von dem Wagner, der plötzlich bricht, um im christlich gewordenen „Reich“ Erfolg zu haben.

Er braucht den Wagner der „asketischen Ideale“. Ich glaube, es gibt keine grimmigere Verdammung der Askese als die Gestalt des Klingsor. — „Was bedeuten asketische Ideale?“[30]). — Man frage doch Nietzsche selber, der aus seiner Studentenzeit bekennt: ich war „bitter, ungerecht und zügellos in dem gegen mich selbst gerichteten Haß. Auch leibliche Peinigungen fehlten nicht.“[31]) — Stößt denn Parsifal in Kundry das „Weib an sich“ zurück, oder nicht vielmehr die Verkörperung der zwiespältigen Seele jener späten mittelmeerischen Kultur, die den Germanen seiner Sendung untreu machen will? Ist Kundry nicht Herodias?[32]) Und malt Wagner nicht in Herzeleide das schönste Bild der Mutter, aber nicht mit den Zügen der Madonna, sondern des leidenschaftlich

---

27) H. St. Chamberlain, „Briefe“, I, S. 65 (München 1928).
28) Alfred Baeumler, „Nietzsche der Philosoph u. Politiker“, S. 99 (Leipzig 1931).
29) Vgl. dazu im Einzelnen: C. v. Westernhagen, „Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft“ (München 1935).
30) „Genealogie der Moral“.
31) „Das Leben Fr. Nietzsches“, I, S. 231.
32) „Parsifal“, II. Aufzug.

liebenden und trauernden Weibes? Wenn es noch eines Zeugnisses gegen das asketische Mißverstehen des „Parsifal" bedarf, so verweise ich auf des Meisters letzte Schrift „Über das Weibliche im Menschlichen", zwei Tage vor seinem Tode, in der er von der Geschlechtsliebe und Ehe sagt: „Hier liegt die Macht des Menschen über die Natur, und wir nennen sie göttlich. Sie ist die Bildnerin der edlen Rassen." [33])

Das Bühnenweih-Festspiel zieht auf eine geheimnisvolle Weise die Summe aller Erlebnisse der germanischen Seele: eine Synthesis des Natur-Mythos und der Religion des Herzens. Der Blick des Heilandes ist nach dem Kupferstich Dürers gezeichnet: „Das ist das deutsche Wesen in seiner Güte, in seiner rein menschlichen Erhabenheit! Es hat nichts gemein mit spanischer Ekstase noch Askese" [34]) berichtet Cosima über den Eindruck des Bildes.

1887 hört Nietzsche das Vorspiel zu „Parsifal": „Ich kann nur mit Erschütterung daran denken, so erhoben, so ergriffen fühlte ich mich. Wie als ob seit vielen Jahren endlich einmal jemand zu mir über die Probleme redete, die mich bekümmern ..." [35]) Aber das ist nur ein seltener Zwischenfall! Zu spät und vorbei! „Aufrichtig gesagt, einen Wagner abtun gehört... zu den wirklichen Erholungen." [36]) Und darunter ein Abgrund voll schwärzester Melancholie: „Es gibt Stunden, besonders abends, wo mir der Mut zu so viel Tollheit und Härte fehlt." [37])

Der „Fall Wagner" (1888) erregt starkes Entsetzen: gibt es in der Geschichte der Freundschaften aller Zeiten etwas so Schauerliches, als, nach den Tagen von Tribschen, die grausamen Verleugnungen und Verleumdungen des toten Freundes? Nietzsche muß noch einmal zustoßen. Ach, wenn er es doch mit abgewendetem Blick tun könnte, — wenn es doch ein anderer für ihn täte! Carl Spitteler soll aus Nietzsches früheren Schriften Worte gegen Wagner zusammenstellen und veröffentlichen. Spitteler lehnt ab. „Ich sollte mich vor Nietzsche hinstellen, damit er hinterrücks Wagner anfallen könnte." [38]) Nietzsche muß auch den letzten Streich mit eigener Hand führen: die Folgerichtigkeit aller Taten und Untaten bleibt ihn nicht erspart. Als Overbeck Anfang 1889 über die Alpen nach Turin eilt, um den Zusammengebrochenen heimzuholen, findet er Nietzsche, entsetzlich verfallen, in einer Ecke seines kleinen Zimmers kauernd und lesend — wie sich hernach herausstellt —, die Korrekturen zu „Nietzsche contra Wagner" ... [39])

*

Das Ereignis ihrer Freundschaft, im großen gesehen, bedeutet im Leben Wagners nicht mehr als eine überschwängliche Verheißung und eine schmerzliche Enttäuschung. Nietzsche dagegen — man kann es in seinen Briefen an Rohde und Deußen verfolgen — hat erst in Wagner den Inhalt seines Lebens gefunden: in seiner Gegenwart gingen ihm Kunst,

[33]) Wagner, „Sämtl. Schr.", XII, S. 344.
[34]) Du Moulin I, S. 558 u. 843.
[35]) Nietzsche an die Schwester, 22. 2. 87.
[36]) Nietzsche an M. v. Meysenbug, 4. 10. 88.
[37]) Nietzsche an Gast, 11. 8. 88.
[38]) Nietzsche, „Briefe", IV, Anm. zu S. 431. (Nach den „Erinnerungen" Spittelers.)
[39]) Bernoulli, a. a. O., II, S. 233 ff.

Philosophie, Geschichte, Griechentum in neuer Gestalt auf; vor allem: in seiner Persönlichkeit erfuhr er, was ein großer Mensch sei. Das Beste, was auch im letzten Nietzsche bisweilen durch allerlei Entstellungen und Verhüllungen hindurchbricht — der Siegfried-Gedanke vom freien und starken Menschen, der Wieland-Glaube, daß der Not Zügel entwachsen —, das Beste in ihm, geeignet, edle Geister zu bezaubern, ist das Erbe Wagners.

Lag es in der Natur Wagners begründet, daß der Freund sich abwenden mußte, um seine eigene Individualität zu wahren? — Der eine Gobineau widerlegt diese Ausflucht, — er widerlegt alle Anklagen Nietzsches gegen den „Tyrannen" Wagner: in Gobineau hat der Meister — wenn wir von Liszt absehen — den ebenbürtigen Zeitgenossen begrüßt, ihn hat er als seinen Lehrmeister anerkannt, mit ihm hat er über alle verbindenden und trennenden Fragen mit freimütiger Achtung gesprochen, für ihn, den Totgeschwiegenen, ist er in der Öffentlichkeit eingetreten: über alle Gegensätze der Nation und Konfession hinweg waren beide Männer eins in ihrem Kampf gegen den Geist der Zeit, in ihrem Glauben an die „weltordnende Rasse" der Germanen[40]).

Wenn Nietzsche sich gegenüber Wagner nicht anders glaubte behaupten zu können als in der Feindschaft, so lag die Ursache dessen in seiner eigenen Persönlichkeit: nicht groß genug zur Treue noch zur Freiheit. Er litt an dem Gefühl des eigenen Ungenügens: „Ich kann so nichts von Taten entgegensetzen..."[41]) Und er rächte sich dafür an der freieren, stärkeren, volleren Natur Wagners, indem er sein Wagner-Bild mit seiner eigenen Problematik belastete, krank machte. Er selbst ist jener „Schwerleidende, der an allen Dingen gleichsam Rache nimmt, dadurch, daß er ihnen sein Bild, das Bild seiner Tortur aufdrückt, einzwängt, einbrennt."[42]) Das Zerrbild des „Fall Wagner", des „Contra Wagner" ist von einem Psychologen ersten Ranges nach der Natur gezeichnet, — nach der Natur Nietzsches: aber es soll zu dem Glauben verführen, als sei es nach der Natur Wagners gezeichnet.

Überflüssig zu erwähnen, daß sich die geborenen und geschworenen Feinde Wagners dieser Maske bemächtigt haben, um sie zu popularisieren: ich erinnere nur an Emil Ludwig und Paul Bekker...[43]) Aber auch die ernsthafte Nietzsche-Literatur hat an diesem Wagner-Bild festgehalten: sie mußte daran festhalten, wenn sie das gute Gewissen ihres Helden retten wollte. Die Nietzsche-Legende lebt davon...

Nietzsche hat sein Bild, sein Geschick mit dem Wagners auf eine so verhängnisvolle Weise verwoben, daß nichts verfehlter ist, als einer Synthese das Wort reden zu wollen. Im Gegenteil: es gilt hier Augen und Ohren für Unterschiede zu schärfen, um zur Wahrheit und Gerechtigkeit zu gelangen.

---

[40]) Vgl. Ludwig Schemann, „Gobineau", II. Bd., 8. Buch, 2. Kpt. (Leipzig 1923). — Nietzsche, der sich überall nach Bundesgenossen umgesehen, hat auch versucht, Gobineau als Zeugen gegen den „Parsival" zu zitieren. Schemann hingegen schreibt, er habe die Äußerung Gobineaus, auf die sich Nietzsche berufen will, nicht feststellen können. (Briefl. a. d. Verf.)

[41]) Nietzsche an Gersdorff, 1. 4. 74.

[42]) „Wille zur Macht", S. 846.

[43]) Emil Ludwig, „Wagner oder die Entzauberten„ (Berlin 1913). Paul Bekker, „Wagner, das Leben im Werk" (Berlin und Leipzig 1924). — Beide haben sich die Wagner-Psychologie Nietzsches zu eigen gemacht. Es ist nicht ohne Reiz, die Einwände, welche Ludwig gegen Wagner erhebt, bei neueren Wagner-Gegnern wiederzufinden ..

Wie gelangt die Jugend zum Verständnis Richard Wagners?

Von Adolf Rohlfing-Essen

Die in der Überschrift gestellte Frage wird zweifellos von vielen, durchaus nicht oberflächlichen Beurteilern mit dem Hinweis beantwortet werden, daß jede Bemühung darum, die Jugend in das künstlerische Schaffen eines großen Meisters einzuführen, überflüssig und verfehlt sei, daß man sie vor das Kunstwerk zu führen habe, ohne an diesem viel herumzudeuteln und zu erklären, daß es dann von sich aus unmerklich wirke, kurz, daß alles Weitere „von selbst" geschehe. Bei dieser Denkweise wird vielfach die berechtigte Besorgnis mitwirken, daß durch alles Abtasten, Analysieren und Experimentieren das Beste am künstlerischen Erlebnis zerstört werde, daß man also gerade aus dem Interesse heraus, der Jugend dieses Erlebnis so unverkürzt wie möglich zuteil werden zu lassen, sich aller Einführungen und Deutungen zu enthalten habe, allenfalls nur darum besorgt sein dürfe, Störungen und Hindernisse wegzuräumen, die auf dem Wege zur vollen Hingabe an das Kunstwerk liegen könnten; damit sei dann jedenfalls die Aufgabe des Erziehers erfüllt.

Eine solche Anschauung würde, so bestechend sie auch zunächst erscheinen mag, bei folgerichtiger Anwendung auf alle Lebens- und Erkenntnisgebiete zu einer Kapitulation der gesamten Erziehung, zu einem Verzicht auf ihr grundsätzliches Lebensrecht führen. Eine Zeit, die in der Schulung und Erziehung des Volkes eine letzte und höchste verantwortliche Aufgabe erblickt, kann und darf sich zu einem solchen Verzicht niemals verstehen. Der sich selbst überlassene Mensch, erst recht der Mensch jugendlichen Alters, landet nur zu leicht im flachen und seichten Gewässer oberflächlichen Genießens, das seinem Hang zur Bequemlichkeit und Trägheit entgegenkommt. Großen Erlebnissen weicht er gerne aus, wenn ihn nicht eine wohltätige Hand dazu zwingt, sich solchen auszusetzen und ihnen ins Gesicht zu sehen. Eine in ihrem künstlerischen Erleben nur auf sich selbst gestellte Jugend würde keinesfalls zwangsläufig zu Shakespeare und Goethe, zu Mozart und Wagner gelangen, oder, einmal vor diese Meister geführt, dem Oberflächlichen und Unechten in der Kunst für immer den Rücken kehren, es würde eine verhängnisvolle Selbsttäuschung sein, dies zu glauben. Es bedarf der planmäßigen Arbeit und zielbewußten Führung, um in der Jugend die Erkenntnis dafür zu wecken, wo sie im weiten Reich der Kunst wirkliche Lebenswerte und wo sie auf die Dauer nur Steine statt Brot findet.

Gerade das Werk Richard Wagners bedarf einer solchen Einführung, um auf die Jugend die mächtige Wirkung ausüben zu können, deren es fähig ist. Wollte man in den hinter uns liegenden Jahren der geistigen Verwirrung behaupten, die Wirkungsmöglichkeit der Wagnerschen Kunst auf Geist und Gemüt des deutschen Menschen sei erschöpft, Wagners Werk sei als bezeichnender Ausdruck einer überholten Epoche nicht mehr zeitgemäß, wollte man uns vor allem den unerschütterlichen Glaubenssatz von

der Verständnislosigkeit und völligen Fremdheit der Jugend Wagner gegenüber einreden, so wissen wir heute um die Zeitgemäßheit (im höchsten Sinne des Wortes) der Wagnerschen Kunst, gerade ihrer ewigen Geltung wegen, und eben deshalb auch um unsere Verpflichtung, der Jugend dieses Erbe zu erschließen, eine Aufgabe, die schwierig und dankbar zugleich ist.

Bei der Durchführung dieser Aufgabe wird es notwendig sein, eine Scheidung vorzunehmen, die eigentlich dem Wesen des Wagnerschen Kunstwerks grundsätzlich widerspricht: zwischen Dichtung und Musik. Eine nur vorläufige und behelfsmäßige Trennung natürlich, die im Endergebnis dem Verständnis des Gesamtkunstwerks zugute kommen soll. (Übrigens sollten sich auch „ausgewachsene" Theaterbesucher klarmachen, daß man zum wirklichen Erlebnis einer Wagneraufführung nur kommt, wenn man vorher das Textbuch gründlich studiert hat.)

Der Ansatzpunkt zum Eindringen in die Welt der Wagnerschen Dichtung ist ihr Zusammenhang mit Sage und Mythos unserer Vorfahren. Daß die Jugend heute in der Sagenwelt der deutschen Vorzeit wirklich zu Hause sein muß, in noch höherem Maße, als frühere Geschlechter es in der Götter- und Heldenwelt der Hellenen waren, ist eine selbstverständliche Forderung, die wir an die Unterrichts- und Erziehungsarbeit der Schule zu stellen haben. Von diesem Gesichtspunkt aus findet der Deutschunterricht unserer Schulen, und zwar aller ihrer Gattungen und Stufen, eine noch immer nicht genügend gewürdigte Möglichkeit der Bereicherung und Vertiefung seiner Arbeit in den Dichtungen Richard Wagners. Man komme nicht mit dem Einwand, daß Wagner durch allzu freies Schalten mit den sagengeschichtlichen Grundlagen, durch Kreuzung, Vertauschung und Zusammenschachteln von Motiven den jugendlichen Leser nur verwirre. Der schöpferischen jugendlichen Phantasie ist es mühelos möglich, sich durch das verschlungene Labyrinth der Sage hindurchzufinden und auch die zahlreichen, oft willkürlichen Veränderungen, die Wagner mit seinen Quellen vorgenommen hat, nicht als störend zu empfinden.

Es muß hier davon abgesehen werden, im einzelnen den Nachweis zu führen, wie sich an der Gestalten- und Handlungsfülle der Wagnerschen Dichtung die jugendliche Phantasie zu bereichern und zu erwärmen vermag und wie das, was sonst vielfach nur trockenes Wissen, nur archäologische Gelehrsamkeit ist, hier zum lebendigsten Erleben wird. Selbstverständlich bedarf es diesem Stoffreichtum gegenüber einer sorgfältigen Auswahl. Auf der Tatsache der Geschwisterliebe zwischen Siegmund und Sieglinde wird man nicht erst lange herumreiten, ebensowenig auf den krankhaften Seelenzuständen der Senta oder der unglücklichen Figur, die Walvater Wotan, oder in anderer Hinsicht der betrogene König Marke zu spielen hat. Um so mehr wird man die Gestalten herausarbeiten, die der Jugend nahestehen, in denen sie sich wiedererkennt, ihr eigenes Bild veredelt wiederfindet, oder an denen sich ihre Phantasie entzündet.

Statt an vielen Beispielen sei an den „Meistersingern" gezeigt, wie jugendnah die Erlebniswelt Wagnerscher Dichtung sein kann. An diesem Werk einmal deshalb, weil es sich bedingungsweise von allen auch ohne die Musik erleben läßt und weiter deshalb, weil es

sich den verschiedensten Altersstufen, darunter auch schon verhältnismäßig frühen, erschließt. Hier eröffnet sich dem jugendlichen Auge das farbige Bild Alt-Nürnberger Bürgerlebens des Reformationszeitalters, das sich mühelos durch Zeugnisse der bildenden Kunst noch ausweiten und erhellen läßt. Es braucht nicht erst unterstrichen zu werden, was für uns Deutsche heute bei dem Namen Nürnberg zu klingen beginnt und wie sehr sich dieser zum Sinnbild gewordene Begriff eben aus Wagners „Meistersingern" mit Inhalt und Anschauung füllen läßt. Darüber hinaus aber lernt die Jugend aus diesem herrlichen Selbstbekenntnis echten Künstlertums tiefe und fruchtbare Erkenntnisse gewinnen über das Wesen echter Kunst und über das Verhältnis von Jugend und Alter dieser gegenüber.

Auf einen seiner Kraft und Selbstherrlichkeit allzu bewußten jungen Menschen vermag kaum etwas einen so förderlichen und heilsamen Einfluß auszuüben wie jene gemütvoll-treuherzige, schalkhaft-überlegene Belehrung, die dem jungen Ritter von Stolzing über das Wesen der Meister und der Meisterregeln zuteil wird, wie die zwischen hitziger, revolutionärer Jugend und verknöcherter Reaktion vermittelnde Reife Meister Sachsens, die den Weg freimacht in ein Neuland echter Volkskunst, seine menschliche Größe, die die Brücke schlägt zwischen zwei Zeitaltern, sein weiser Verzicht auf eigenes Glück, vor allem aber seine großartige Mahnung zur Ehrerbietung vor allem echten, deutschen Meistertum, sein feierliches Bekenntnis zur heil'gen deutschen Kunst. Von einem solchen Werk kann nur, auch ohne daß irgendwo ein mahnend aufgehobener pädagogischer Zeigefinger sich vordringlich bemerkbar macht, eine im besten Sinne erzieherische Wirkung ausgehen, die ganz im Sinn der Mahnung liegt, die erst vor kurzem aus berufenstem Munde an die jugendlichen Führer der Jugend erging: „Erziehen Sie Ihre Jungen zur Achtung vor den Könnern, gleich welchen Alters, zur Achtung vor der Persönlichkeit, zur ... Achtung vor den Ahnen, ... ohne die wir nicht existieren würden."

Gegenüber den reichen erzieherischen Möglichkeiten, die die Beschäftigung mit dem Dichter Wagner bietet, läßt sich die Frage nach dem richtigen Weg, die Jugend in Wagners Musik einzuführen, weit schwerer beantworten. Hingewiesen sei zunächst auf die Schwierigkeit, die schon die Technik des Verfahrens mit sich bringt. Gegen den Lehrervortrag „mit Erläuterungen" aus dem Klavierauszug, der, noch dazu wenn in „trockener Musikführerweise" gehalten, eher abschreckt als gewinnt, sind gewichtige Bedenken anzumelden. Die Schallplatte wird nur in wenigen Fällen, und dann nur unter besonders günstigen technischen Voraussetzungen, befriedigen. Eine ideale Lösung, die nur nicht leicht zu bewerkstelligen sein dürfte, ist die Heranziehung von zwei bis drei Gesangskräften der nächsten Bühne, schließlich auch von leidlich vorgebildeten Dilettanten, zwischen deren Vorträgen dann das Klavier den Übergang schaffen muß. Die dazu gegebenen Hinweise können nicht frisch, nicht einfach, nicht ungelehrt genug sein, alles Herumreiten auf formal-ästhetischen Dingen, aller technische Kleinkram ist zu vermeiden.

Dieser letztere Gesichtspunkt ist vor allem zu beachten bei der Behandlung des Leitmotivs. Die sich hier bietenden pädagogischen Möglichkeiten sind weder zu unter-

schätzen, noch zu hoch zu bewerten. Es ist ein Irrtum zu glauben, man müsse der Jugend, die Wagner kennen und verstehen lernen soll, vor allem eine leidlich vollständige Motivtafel in die Hand drücken. Auf diese Weise werden junge Menschen nur zu leicht zu einem mechanischen und veräußerlichten Wagnerverständnis verführt werden. Ebensowenig wird man den umgekehrten Fehler machen, über dieses wichtige formbildende und gestaltende Element der Wagnerschen Musik mit Stillschweigen hinwegzugehen. An einem Beispiel, etwa an dem einen der Rheintöchtermotive oder dem Walhallthema, läßt sich die harmonische und rhythmische Abwandlung eines Motivs, seine Verwandlungsfähigkeit zeigen, an einigen anderen, etwa am Meistersingervorspiel oder dem Schluß der „Walküre", die Fülle von Möglichkeiten, die sich durch Zusammenlegung und Verbindung verschiedenster Motive ergeben. Immer aber ist der Nachdruck darauf zu legen, daß das Wagnersche Leitmotiv ein aufbauendes Formelement, kein Zersetzungskeim ist. Ein ideales Beispiel dafür, zu zeigen, wie bei scheinbarer Auseinanderhängung und Verzahnung von Einzelmotiven ein geschlossenes Tonstück, beherrscht von einem einheitlichen Formwillen, entsteht, ist, neben anderen großen Orchester-Vor- und Zwischenspielen, die Totenklage aus der „Götterdämmerung". Der jugendliche Hörer wird, auch wenn er die einzelnen Motive der Wälsungenfamilie zu erkennen und zu benennen versteht, doch vor allem lernen müssen, diese herrliche Trauermusik als Ganzes zu erleben, als erschütternde Klage um ein tragisch dahingesunkenes Heldenbild nachzuempfinden. So wird also der Weg über die Zerlegung wieder zur Synthese führen. Das gleiche gilt von allen großen Partien des Wagnerschen Werkes, die losgelöst vom Wort, für sich verstanden werden können, aber auch für große Gesangsszenen, wie den Schluß der „Walküre".

Das Verständnis des Motivs als einer Keimzelle des musikalischen Lebens hilft noch eine Gefahr bannen, die gerade charakteristischen Wagnerszenen gegenüber für den unverbildeten Zuhörer besteht, nämlich in hoffnungsloser Langeweile zu ersticken. Der jugendliche Hörer, der gelernt hat, auf die mannigfachen seelischen und geistigen, inneren, nicht äußeren Beziehungen und Anklänge zu achten, die durch die einmal erkannten und unwillkürlich (nicht krampfhaft) gedeuteten Motive zwischen den Elementen der Handlung hergestellt werden, wird sich nicht mehr langweilen. Freilich ist es durchaus kein Sakrileg, vor der Jugend die Langatmigkeit mancher Wagnerszenen, z. B. die Zerdehnung von Erzählungen und Berichten, offen zuzugeben. Es schadet nichts, wenn man etwa darauf hinweist, daß Wagner es sich nie versagen konnte, alles immer wieder von Anbeginn an zu erzählen („weißt du, wie das ward?"), oder daß er eine merkwürdige Vorliebe für die Zahl drei hatte und sich deshalb niemals mit nur zwei Liedstrophen, Weissagungen, Rätselfragen usw. begnügte. Höchster Respekt vor dem Kunstwerk, zu dem wir die Jugend erziehen wollen, läßt sich gut vereinen mit einem gelegentlichen Zupfen an ehrwürdigen Rauschebärten. Für einen Unfehlbarkeitsglorienschein ist die Jugend nicht empfänglich, es ist ihr gutes Recht, wenn sie sich gegen jeden Anschein eines solchen zur Wehr setzt. Daher ist auch alles feierlich-salbungsvolle Gehabe, wie es früher oft Mode war und heute noch nicht überall verschwunden ist, das letzte, womit man der Jugend kommen darf.

Alle Einführung in Wagners Werk gipfelt natürlich im Besuch vorbildlicher Aufführungen. Daß an diese, auch wenn sie, oder gerade dann, wenn sie ausschließlich für die Jugend bestimmt sind, der höchste Maßstab zu legen ist, dürfte selbstverständlich sein. Ein hochgestecktes, aber keinesfalls unerreichbares Zukunftsziel wäre es, für größere Gruppen deutscher Jungen und Mädchen regelmäßig die Möglichkeit zu schaffen, an den Bayreuther Festspielen zu erschwinglichen Bedingungen oder kostenlos teilzunehmen; also: die Bayreuthfahrt der deutschen Jugend!

Ludwig Schnorr von Carolsfeld

Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages 2. Juli 1836

Von Alfred Lorenz-München

Niemals in der Theatergeschichte ist ein darstellender Künstler durch ein schöpferisches Genie so wahr und aus tiefster Seele geehrt worden, wie der leider so früh verstorbene Ludwig Schnorr von Carolsfeld durch Richard Wagner. Dieser hat bekanntlich 3 Jahre [1]) nach dem Tode seines ersten Tristansängers in der Neuen Zeitschrift für Musik „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld" erscheinen lassen, welche an herzlicher Innigkeit und Hervorhebung wahrhaft bedeutender Dinge zum schönsten gehören, was je ein Nachruf sagen konnte. Hier wird jedes Gedenkwort zum Dankwort. Diesen Aufsatz, den Wagner selbst in den VIII. Band seiner Gesammelten Schriften aufzunehmen für würdig befunden hat, darf ich als bekannt voraussetzen. Er macht eigentlich jeden weiteren Gedenkartikel überflüssig, zu dem die Wiederkehr des 100. Geburtstages des Sängers veranlassen könnte. Dennoch darf eine Musikzeitschrift von Bedeutung an diesem Tage nicht achtlos vorbeigehen, zumal wir heute sein Lebensbild durch zahlreiche neue, bisher unveröffentlichte Zeugnisse bereichern können.

Ludwig Schnorr hat sich durch sein Eintreten für die Kunst seines begeistert verehrten Meisters ein geschichtliches Verdienst erworben, welches aus der Entwicklung der Wagnerbewegung nicht wegzudenken ist.

Die Partitur von Tristan und Isolde war am 6. August 1859 vollendet worden. Wagner hatte in dieses Werk, in dem die Liebe, deren „eigentliches Glück er im Leben nie genossen habe, sich vom Anfang bis zum Ende einmal so recht sättigen" sollte, wirklich seine ganze Seele gelegt. Wie sollte diese „einfachste, aber vollblutigste musikalische Conception" [2]) nun zu wahrem Leben erstehen? Bei der Fassung der Dichtung hatte Wagner geglaubt, er schüfe damit ein leicht aufzuführendes Werk, welches ihm die Bühnen Deutschlands von neuem öffnen könnte. Auf ihnen waren ja bisher nur Tannhäuser, Holländer und Lohengrin (neben vereinzelten Aufführungen von Rienzi)

---

[1]) Frau Schnorr irrt, wenn sie in ihrem Artikel, Deutsche Revue 1883, IV, S. 102, das Jahr 1866 als Erscheinungsjahr dieser Erinnerungen angibt. Wagner hat sie Mai 68 geschrieben. Sie erschienen dann sofort in den Juniheften 1868 der N. Z. f. M.

[2]) An Liszt. Undatierter Brief Wagners (Nr. 168) aus dem Jahre 1854. Altmann datiert 16. Dezember.



Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Tristan

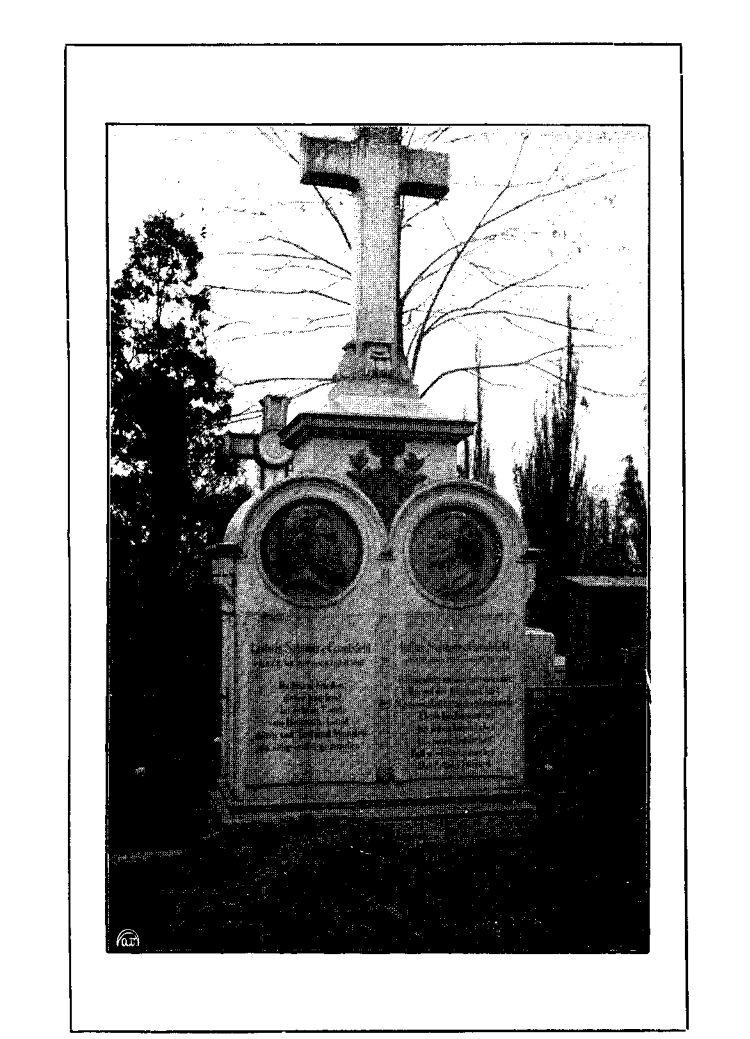


Ludwig Schnorr von Carolsfeld



Malwine Schnorr von Carolsfeld

Bildarchiv „Die Musik"



Schnorrs Grab in Dresden

München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.
Außer Abonnement.
Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

von

Richard Wagner.

Personen der Handlung:

Tristan	Herr Schnorr von Carolsfeld.
König Marke	Herr Zottmayer.
Isolde	Frau Schnorr von Carolsfeld.
Kurwenal	Herr Mitterwurzer.
Melot	Herr Heinrich.
Brangäne	Fräulein Deinet.
Ein Hirt	Herr Simons.
Ein Steuermann	Herr Hartmann.

Schiffsvolk. Ritter und Knappen. Isolde's Frauen.

Textbücher sind, das Stück zu 12 kr., an der Kasse zu haben.

Regie: Herr Sigl.

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Zeltartiges Gemach auf dem Verdeck eines Seeschiffes, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.
Im zweiten Aufzuge: Park vor Isolde's Gemach, vom K. Hoftheatermaler Herrn Döll.
Im dritten Aufzuge: Burg und Burghof, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.

Neue Costüme
nach Angabe des K. Hoftheater-Costümiers Herrn Seitz.

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr

Preise der Plätze:

Eine Loge im I. und II. Rang	16 fl. — kr.	Eine Loge im IV. Rang	9 fl. — kr.
Ein Vorderplatz	2 fl. 24 kr.	Ein Vorderplatz	1 fl. 24 kr.
Ein Rückplatz	2 fl. — kr.	Ein Rückplatz	1 fl. 12 kr.
Eine Loge im III. Rang	12 fl. — kr.	Ein Galerienoble-Sitz	2 fl. 24 kr.
Ein Vorderplatz	2 fl. — kr.	Ein Parketsitz	2 fl. — kr.
Ein Rückplatz	1 fl. 36 kr.	Parterre	— fl. 48 kr.
		Galerie	— fl. 24 kr.

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von Tristan und Isolde gelösten Billets giltig.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Kassabillet Niemand eingelassen.

Repertoire:

Sonntag den 11. Juni: (Im K. Hof- und National-Theater) Martha, Oper von Flotow.
Montag den 12. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Elisabeth Charlotte, Schauspiel von Paul Heyse.
Dienstag den 13. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Mit aufgehobenem Abonnement: Zum ersten Male wiederholt: Tristan und Isolde, von Richard Wagner.
Donnerstag den 15. „ (Im K. Hof- und National-Theater) Lalla Roukh, Oper von Felicien David

Der einzelne Zettel kostet 2 kr. — Druck von Dr. C. Wolf & Sohn

Theaterzettel der Uraufführung von „Tristan und Isolde“ am 10. Juni 1865

Bildarchiv „Die Musik“

einigermaßen heimisch geworden, und über 10 Jahre lang war für die Theaterwelt nichts Neues von Wagner erschienen. Denn den „Ring des Nibelungen", der in dieser Zeit wuchs, wollte der Meister ja den „Repertoirtheatern" niemals ausliefern, sondern für das in seiner Phantasie lebende Festspielhaus aufbewahren. Aber dieser Traum einer eigenen Kunststätte für sein übermenschlich großes Werk verblaßte zeitweilig bei Erkenntnis der unsagbaren Hindernisse und des Unverstandes der Welt. Rheingold und Walküre waren fertig, aber vor Vollendung des Siegfried nahm der Tondichter von seinem Helden unter der Linde Abschied, in die Partiturskizze schreibend: „Wann sehen wir uns wieder?" [3]) Der Tristan, der nun entstand, ist nicht nur dem innerlichen Wesendonk-Erlebnis zu verdanken, nein, gleichzeitig hatte auch das äußerliche Ringen des Künstlers daran Anteil: die Einsicht, daß die Welt für den Festspielgedanken noch nicht reif sei, hat bei der Schöpfung des Werkes mitgeholfen. Die Aufführung eines Stückes mit ganz wenigen Darstellern, fast ohne Chor, ohne die geringsten dekorativen Schwierigkeiten und mit einem Orchester, welches die Größe des Nibelungenorchesters wieder verließ und auf die Lohengrin-Besetzung zurückging, erschien dem Tondichter während seiner Ausführung als ein Kinderspiel für jede gute Bühne. — Aber wie hatte er sich da getäuscht!

Zuerst wird eine Aufführung in Karlsruhe geplant, wo ihm die Großherzogin und der Intendant (Ed. Devrient) scheinbar geneigt sind. Dieser schlägt ihm aber eine gänzlich ungenügende Isolde (Fräulein Hewitz) vor und hat „keine Wärme für sein Werk" (Wagner an Math. Wesendonk 10. 10. 59). Auch Fräulein Garrigues, spätere Frau Schnorr, soll abgelehnt haben, was diese 1883 in der deutschen Revue (IV. 101) damit erklären will, daß sie ihrem damals herzkranken Bräutigam zuliebe die Absage auf sich genommen habe. Der Plan zerschlägt sich. Die Aufführung wird von der Intendanz als unmöglich bezeichnet. Auch Dresden wird vergeblich in Aussicht genommen; ein ganz abenteuerlicher Plan, in Paris das Théâtre italien eigens für Tristan, Lohengrin und Tannhäuser zu mieten, entsteht und führt schon zu Korrespondenzen mit allen möglichen Sängern. Die Augen blicken auch nach Wien und Hannover, während Prag von Wagners Seite abgelehnt wird. Dann denkt er wieder an Karlsruhe — mit Gästen. Nach der ihn begeisternden Wiener Vorstellung des Lohengrin, in der er dieses Werk 13 Jahre nach seiner Vollendung zum ersten Male selbst hört (15. 5. 61), entscheidet er sich für Wien, wo er in dem von den Wienern vergötterten Tenoristen Ander und der Sängerin Dustmann ideale Vertreter gefunden zu haben glaubt. Aber beide Künstler versagen beim Studium der neuen Partien vollkommen. Im Winter wird der Tristan beiseite gelegt [4]). Die ganze Welt ist nun — da nicht einmal der bedeutendsten deutschen Bühne die Aufführung gelang — von der tatsächlichen Unausführbarkeit des „verfehlten" Werkes überzeugt.

---

[3]) S. Otto Strobel: „Die Orchesterskizze des Siegfried." Z. f. M. 1931, Heft 7, S. 586, mit dem Faksimile dieser Stelle.

[4]) Über die Zeit des Langens und Bangens, die Wagner bei der Wiener mißglückten Einstudierung durchgemacht hat, lese man die ausgezeichnete Darstellung bei Max Morold: „Wagners Kampf und Sieg." Amalthea-Verlag I, S. 198 bis Schluß.

Da trat Ludwig Schnorr in Wagners Leben! Anfänglich war der Meister — durch Hörensagen von Schnorrs großer Beleibtheit unterrichtet — gegen ihn eingenommen und hatte seine Bekanntschaft gemieden. Als er ihn aber in Karlsruhe als Lohengrin gesehen hatte (Juni 1862), stand für ihn fest: Dies mein Tristan und kein anderer! Er hatte sofort erkannt, daß dieser Mann kein bloßer Stimmriese, sondern ein Vollblutmusiker war, daß sich in ihm mit der Stimme auch Geist, Seele und wirkliche Bildung vereinigten. Die Durchdringung seines Spiels und seines Organs mit hinreißender Gefühlskraft muß in der Tat einzigartig gewesen sein.

Es folgte ein 14tägiger Besuch des Sängerpaares Schnorr in Biebrich am Rhein, wo Wagner in einem reizenden Landhaus an den Meistersingern arbeitete. Es zeigte sich, daß beide Sänger die Partien von Tristan und Isolde durch Selbststudium — welche Seltenheit bei Bühnenkünstlern! — fast vollkommen beherrschten. Mit dem ebenfalls bei Wagner weilenden Hans von Bülow wurde jetzt eifrig weiterstudiert [5]). Vor allem konnte hier der Meister dem Sänger das Verständnis für die einzige Stelle, die diesem bisher als zu schwierig erschienen war, beibringen (den sogenannten „Liebesfluch" im III. Aufzug), worauf ihm durch seine geistige Kraft eine ideale Lösung gelang. Jetzt versuchte Wagner die Wiener Aufführung durch ein Gastspiel des Schnorrschen Ehepaares an der kaiserlichen Oper zu ermöglichen; — umsonst! Die Widerstände gegen ihn, welche die unter dem Einfluß von Eduard Hanslick stehende Presse noch gesteift hatte, blieben siegreich. Schließlich wurde Weimar in Aussicht genommen. Alles vergebens! Fast 5 Jahre des Ringens um die Aufführung des Tristan waren ergebnislos verstrichen, der Meister schien der Verzweiflung nahe.

Erst als König Ludwig II. durch seine edle Tat der Berufung Richard Wagners nach München am 2. Mai 1864 dem Gang der deutschen Kunstentwicklung eine neue Wendung gegeben hatte, war die Möglichkeit des Lebendigwerdens der Tristanpartitur am Himmel wieder erschienen. Aber selbst unter solchen Auspizien wäre dieses Ereignis nicht so gelungen, wie es gelungen ist, hätten sich nicht zwei Menschen gefunden, die in ihrer Begeisterung für die Kunst des Meisters in sich selbst schon den Boden für solche damals fast übermenschliche Leistungen bereitet hätten: Hans von Bülow und Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Jener bewies durch sein fabelhaftes Gedächtnis, welches ihm gestattete, das ganze vierstündige Werk von der ersten Probe ab ohne Benützung der Partitur auswendig einzustudieren und zu leiten, die Möglichkeit der restlosen Beherrschung einer solchen Musik; dieser zeigte der Welt, daß durch begeisterten Willen bei vollkommenem Einsatz aller physischen und seelischen Kräfte auch eine derartige Riesenpartie sieghaft durchgeführt werden kann [6]). Ist es da nicht am Platze, daß wir heute das Andenken dieses Tapferen feiern, ohne den der Makel der Wiener Niederlage sicher für alle Ewigkeit an dem Werke haften geblieben wäre.

---

[5]) Ein Bild von diesem Biebricher Idyll erhält man beim Lesen der Briefe Wagners an Schnorr (Bayr. Bl. Jg. 1905, S. 190 f.). Diese 47 Briefe sind auch für alles weitere von Belang.

[6]) Wagner an Schnorr (15. 12. 64): „Sollten Sie mir abhanden kommen, so müßte ich das Erscheinen meines jungen Königs für eine wahre Ironie des Schicksals halten." (Bayr. Bl. 1905.)

Ludwig Schnorr, am 2. Juli 1836 geboren, hat seine künstlerischen Fähigkeiten in seiner Erbmasse miterhalten. Die Musikalität hat er wohl von seiner Mutter, einer geborenen Heller, seine Schauspielgabe — das Lebendigwerden bildender Kunst — von seinem Vater, dem aus einer alten sächsischen Familie stammenden berühmten Maler Julius Schnorr, Ritter von Carolsfeld, der zur Zeit der Geburt seiner meisten Kinder an der Münchener Kunstakademie lehrte und dann bis zu seinem Tode Direktor der Dresdener Bildergalerie war. Die ausdrucksvollen Stellungen seiner romantisch-bewegten Figuren, den seelenvollen Blick seiner Porträts konnte der Sohn auf der Bühne ins Leben umsetzen und mit der als Bewegungskraft innig verstandenen Musik zu gefühlvollstem Ausdruck verbinden. Das Familienleben mit dieser vielköpfigen Kinderschar — sie bestand aus 3 Mädchen und 6 Söhnen, von denen Ludwig der dritte war — muß ein sehr inniges gewesen sein, was aus den Briefen der Mutter an ihren ältesten, bald dem häuslichen Herd entwachsenen Sohn Carl (Ingenieur in Würzburg) hervorgeht, dem sie stets liebevoll alle seine Geschwister betreffenden Ereignisse mitteilte. Diese rührende Mutter hat nun nach Ludwigs Tod alle in diesen Briefen gemachten Äußerungen über ihn in einem dem Sohn gewidmeten Bändchen [7]) gesammelt, woraus man die tiefe, herzliche Sorge ersehen kann, mit der sie das Leben dieses begabten Sohnes stets verfolgt hat.

Man erkennt aus ihren Worten immer eine gewisse Angst um sein moralisches Wohl, weil sie die Herzensgüte und leichte Anschlußfähigkeit schon des Kindes bemerkt, aber oft mangelnden Ernst und schwachen Lerneifer tadeln muß, wenngleich man sieht, daß er im Blochmannschen Institut und in der Kreuzschule Gymnasialstudien, sogar im Griechischen, gemacht hat. Aber noch 54 schreibt sie: „Es fehlt ihm noch an dem Zug zur Arbeit. Wenn ihn dieser einmal packte, dann wäre er wohl geborgen vor mancher Thorheit, denn er hat auch sehr gute Eigenschaften. Gott sei's gedankt, daß es jetzt so mit ihm ist; möchte Gott mit seinem Segen über ihm bleiben, daß es immer besser wird!" Es ist kein Wunder, daß die Mutter damals in Sorge war, denn Ludwig war etwa Mitte 1853 auf das Konservatorium nach Leipzig gesandt worden, besuchte es jedoch fast gar nicht. („Wir haben das Geld umsonst für das Conservatorium ausgegeben!") Offenbar hatte ihn das Sommertheater, in dessen Gaststätte er auch seine Mahlzeiten einnahm, mehr angezogen, als die langweiligen theoretischen Stunden. Die Eltern kamen bei einer Ferialrückkehr darauf, daß der Junge dort Schulden gemacht hatte, die einzugestehen er nicht den Mut fand. Er mußte daher wieder zu Hause bleiben. Und die Mutter schreibt einmal ihrem Carl: „Oft habe ich in der letzten Zeit an Dich gedacht, wie Du mich in Bezug auf Ludwig aufgemuntert hast, wenn ich ganz ohne Trost war. Ich sage Dir aber, ich glaube, es gibt auch keine Angst, die d e r gleichkommt, die man um das geistige Wohl eines Kindes haben kann, ich glaube die ist der Vorschmack der Hölle." Ich erwähne diese Episode nur deshalb, weil dieser Mann später ein Muster von Charakterfestigkeit geworden ist. Man denke nur an sein strenges

[7]) Dieses schöngebundene, mit einer Metallplakette „Erinnerungen an Ludwig" gezierte Kleinod wurde mir von der Nichte des Sängers, Fräulein Marie Schnorr von Carolsfeld, liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt.

Festhalten an vertraglichen Verpflichtungen trotz lockendster Angebote, an seine den Eltern zuliebe erfolgte Annahme des Dresdener Engagements an Stelle des Berliner besser bezahlten, endlich an sein herrlich männliches Verhalten der Kritik gegenüber, der er nie in seinem Leben auch nur durch einen Besuch entgegengekommen ist. Die schwachen Augenblicke, die der Mutter Sorgen machten, sind einzig aus einer gewissen Verlorenheit des von Talent strotzenden Jünglings zu erklären, der gleichsam nicht recht wußte, was er mit sich anfangen sollte. Kaum sieht er dagegen mit seinem ersten Engagement nach Karlsruhe — mit 18 Jahren! — ein festes Ziel vor sich, da „hat er sich sehr zu seinem Vorteil verändert." „Ein guter, edler Junge ist er", „schreibt fleißig", „gibt keinerlei Anstoß und hat nur guten Umgang". „Ein guter, liebenswürdiger Kerl, voll Mitgefühl für Andre, dazu ein gewisser Stolz!" So verschmäht er es, dem Dresdener Intendanten einen bloßen Ergebenheitsbesuch zu machen, den die Mutter einer „Excellenz" gegenüber für angebracht hielt. Ein andermal lobt sie jedoch, daß „Ludwig fest und treu seinem Grundsatz, keinem Critiker weder gute Worte noch Geld gibt, wie es leider heutezutage die ausgezeichnetsten Künstler tun. Ich freue mich aber von ganzem Herzen, daß Ludwig so gesinnt ist und bin überzeugt, daß das gute Beispiel wirken wird. Was nützt es, Bücher zu schreiben über Hebung des Künstlerstandes, wenn keiner den Mut hat, den momentanen Schaden zu tragen, der auf eine böswillige Critik oder ein ganz bei Seite lassen notwendig im Anfang erfolgen muß".

Schon als Kind hatte Ludwig eine auffallend schöne Sopranstimme. Von dem Vierzehnjährigen schreibt die Mutter: „Die Singstunden sind nun auch in den Händen des Herrn Sieber, der ganz hingerissen ist von Ludwigs Stimme. Er meint, noch sei keine Rede, daß Ludwig seine Stimme ändert." Erst im April 1851 heißt es: „Ludwig fängt an, seine Stimme zu wechseln und die schöne Sopranstimme geht zu seiner innigen Freude flöten." Diese Freude ist dadurch zu erklären, daß er schon als Junge ungewöhnlich dick und groß war. „Wenn es hieß: ‚Herr Schnorr, wollen Sie nicht Ihre Sopranstimme übernehmen?', da wurde der dicke, große Mensch von allen andern tüchtig ausgelacht." In seinem 16. Jahre heißt es: „Noch zwei Zoll und er hat die Größe seines Vaters erreicht!" Zwei Jahre später: „Du wirst staunen, wie enorm seine Gestalt geworden ist." Und mit zwanzig Jahren wird er militärfrei mit dem Bescheid: „Zu groß und zu stark." Schließlich leidet er direkt unter der Last des Körpers und bricht einmal in den Stoßseufzer aus: „Ach, könnte nur einer alle Tage auf ein paar Stunden mir meinen Körper abnehmen."

Es ist fast rätselhaft, daß ihm diese Figur beim Auftreten auf der Bühne nicht geschadet hat. Aber die Mutter spricht nur die allgemeine Meinung aus, wenn sie sagt: „Sein Anblick auf der Bühne ist trotz der traurigen Dickheit in höchstem Grade einnehmend. Die andern alle kommen einem vor, als gehörten sie einer niedrigeren Menschensorte an." Das Schauspielertalent war ihm angeboren. Schon als Kind zeichnet er sich in einem häuslichen Polterabendspiel den älteren Vettern gegenüber aus. Und schon bei seinen ersten größeren Partien rühmt man „Feuer und Noblesse seines schönen Spiels, das dem erfahrensten Meister zur Ehre gereicht hätte".

Das merkwürdigste ist, daß von eigentlich gesanglicher Ausbildung nicht viel verlautet, so daß auch die Wirkung seiner Stimme vornehmlich auf der glücklichen Veranlagung eines von Natur aus tadellosen Sitzes beruhen muß. Am 26. Januar 1854 schreibt die Mutter: „Ludwig soll nicht wieder nach Leipzig zurück... Für's erste soll er nun hier bleiben, um Gesangunterricht zu nehmen.“ Aber am 20. April heißt es: „Doch ist bis jetzt nichts zur weiteren Ausbildung seiner Stimme geschehen, weil er mit kurzen Zwischenräumen seit einem halben Jahre mit schrecklichem Schnupfen und Heiserkeit zu kämpfen hat.“ Am 22. Juli: „Ach möchte unser Herr Gott einen Weg zeigen, der dieser Leerheit ein Ende macht, in der der arme Ludwig jetzt sich zu bewegen verdammt ist.“ 17. September: „Seine Neigung zur Bühne blieb sich gleich: welcher Gesangschule er aber anzuvertrauen wäre, darüber konnten wir lange zu keinem Entschluß kommen. Endlich schrieb ich an Herrn Devrient“ (seit 1853 Intendant der Karlsruher Hofbühne und mit Schnorrs aus seiner Dresdener Regisseurzeit bekannt). „Anstatt bloß Rat zu erhalten, empfieng ich als Antwort die Aufforderung, Ludwig sogleich zu schicken, da Devrient dessen Ausbildung mit einer Verwendung desselben, sofern er eine Prüfung glücklich bestehe, vereinigen zu können hoffe.“ Diese Prüfung bestand er, wurde als Eleve sofort mit 400 fl. Jahresgehalt, mit der Verpflichtung, 4 Jahre dem Institut zu dienen, angestellt, und sogleich in kleinen Rollen (auch im Schauspiel) beschäftigt. Es ist anzunehmen, daß er gleichzeitig von Devrient Gesangstunden erhalten hat. Ob diese sehr gut waren, ist fraglich, hatte doch Devrient seine Baritonisten-Laufbahn wegen chronischer Heiserkeit bald mit dem Schauspielerberuf vertauscht, was auf ungenügende Technik schließen läßt. Wirklich hat sich Schnorr, wiewohl Devrient eine große Verschönerung seiner Stimme mitteilt und eine glänzende Zukunft voraussagt, seinem Einfluß schon nach vier Monaten entzogen, so daß Devrient „nur noch als Direktor, nicht mehr als Freund seines Vaters auf ihn wirken“ könne. Bei den Bühnenproben hat er ihm besonders eine vorzügliche Aussprache beigebracht. Aber als Kronzeuge für die Behauptung vieler Gesanglehrer, daß ein jahrelanges Studium zur Erlangung einer tragfähigen Stimme nötig sei [8]), ist Schnorr nicht. Bei ihm muß alles Natur gewesen sein, sonst wäre ein so schneller Aufstieg undenkbar. Freilich muß er immer an sich selbst gearbeitet haben, meldet doch die Mutter jedes Jahr wieder neue stimmliche Fortschritte.

Zu alledem war natürlich die große Musikalität Schnorrs eine Voraussetzung. Hier ist zu bemerken, daß die Angabe des Riemannschen Musiklexikons (11. Aufl.), er wäre durch Julius Otto ausgebildet, nicht stimmen kann. Wohl war dieser Lehrer am Blochmannschen Institut [9]), welches Ludwig als Kind besucht hat, angestellt. Nirgends aber nennt die Mutter den Namen Otto, sondern erwähnt als Lehrer der Gesangsklasse Sieber und als Klavierlehrer des Jahres 1851 Heinrich Richter. Dieser brachte Ludwig so schnell vorwärts, daß er schon 1853 zwei andere Buben unterrichten konnte. Überdies

---

[8]) Mit Recht bezieht Hjalmar Arlberg in seiner trefflichen Broschüre „Belcanto“ (Leipzig bei Breitkopf & Härtel) diese Forderung auf diejenigen, die die altitalienische Technik erwerben wollen. Aber daß auch „Nur-Material-Sänger“ riesige Wirkungen ausüben können, wenn sie Geist haben, beweist gerade Schnorr.

[9]) Nicht „Musikinstitut“, wie das Lexikon schreibt. Es war ein Gymnasium.

erzählt die Mutter (3. Oktober 1851), Ludwig habe „für sich einige kleine Lieder komponiert, von denen Richter sagt, sie seien ganz ohne Fehler in Bezug auf die Satzlehre gemacht, was doch merkwürdig genug ist, da Ludwig noch gar keinen Unterricht im Generalbaß bekommen hat ... Ich zweifle nicht daß er Musiker wird." Und im selben Monat: „Wenn Ludwig von der Anstalt nach Hause kommt, so setzt er sich an's Klavier und componiert Musik und Text zu gleicher Zeit, da hört man denn freilich ein buntes Durcheinander von Liebe und Todschlag, von Ständchen und Grabesmusik. Ist dies nun jetzt auch noch so toll, so sieht man doch, wohin es ihn zieht, und das ist schon wichtig genug. In den paar Stunden, die er bei Richter hat, hat er schon auffallende Fortschritte gemacht." (22. Juli 1852) „Er ist voll von seinem Beruf zur Musik ..." Zu Weihnachten 1852 bekommt er die Partitur einer Beethovenschen Sinfonie geschenkt, ein Beweis, daß er schon mit 16 Jahren alle Schlüssel und Transpositionen beherrschte.

So geht es auch in seiner mit 18 Jahren angetretenen Bühnenlaufbahn schnell in die Höhe. Bereits vom Sommer 1855 ab bekommt er größere Rollen, deren gute Durchführung Devrient jedesmal zu einer Zulage veranlassen, so daß er nach zwei Jahren Dienst schon 1000 fl. bezieht. Im Jahre 1855 sang er Sebastian, Sever (Norma), Tybald, Max; 1856/57 Alamir (Belisar), Robert, der Teufel und Fra Diavolo. Im Sommer litt er an starken Erkältungen, überreizter Herztätigkeit. Es wurde Herzerweiterung festgestellt und eine Kur in Alpenhöhe verordnet. Nach etwa dreimonatlichem Aufenthalt auf dem Rigi scheint er vollkommen geheilt. Dennoch wiederholt er seine Kuren in Bergesluft in mehreren Sommern. Mitte November 1857 gelingt ihm nun die glänzende Durchführung seiner ersten Wagnerpartie, des Tannhäuser. Die Nachricht, daß er dazu nur *eine* Orchesterprobe hatte und trotzdem nicht *einen* Fehler gemacht habe, zeigt, mit welcher Begeisterung er schon damals an die Werke seines geliebten Meisters herangegangen sein muß. Denn dies beweist ein ganz besonders liebevoll-genaues Studium. Der riesige Erfolg, den er da erzielte, wurde durch seine Partnerin, die Sängerin der Elisabeth, Fräulein Malvine Garrigues, nach Hause gemeldet, was unschwer erkennen läßt, daß sich bei diesem gemeinsamen Kunstschaffen leise Beziehungen zwischen dem Sängerpaar angeknüpft hatten. Wirklich verlobt sich Schnorr im Dezember mit der ausgezeichneten Sängerin, wiewohl sie 10 Jahre älter war als er. Ludwigs Eltern lernen sie erst im Sommer 1859 kennen und sind sehr entzückt von ihr. „Bei vielen geistigen Gaben und sehr einnehmendem Äußeren ist sie von der größten Einfachheit in ihrem ganzen Wesen. Dazu versteht sie es meisterhaft, Ludwig zu behandeln und ihren guten Einfluß auf Ludwig auszuüben, ohne ihren Willen gelten zu lassen."

Während Schnorr in Karlsruhe eine neue Rolle nach der anderen, darunter auch den „Lohengrin", mit stets steigendem Erfolge singt, wächst sein Ruhm. Er bekommt Anträge aus Wiesbaden, Braunschweig und Berlin. Aber auch Dresden meldet sich immer wieder. Schon ein Jahr nach dem Antritt seiner Karlsruher Elevenzeit hat er dem Dresdener Intendanten, Freiherrn von Lüttichau, vorgesungen, der ihn dann herüberziehen wollte. Doch erklärte Schnorr, seinem dortigen Vertrag treu bleiben zu wollen. Gegen

Ablauf desselben (1858) wurde nun um ein Gastspiel zwecks Engagement angefragt, wozu Devrient nicht sofort Urlaub erteilte. In Dresden wollte man nicht warten, sondern verpflichtete kurzerhand Tichatschek wieder, worauf Schnorr von neuem auf zwei Jahre mit Karlsruhe abschloß. Nach dem Wiederabschluß mit Tichatschek schrieb Lüttichau an Schnorr, Devrient „hielte ihn noch nicht für fähig, die erste Stelle an einem Hoftheater einzunehmen". So war Unfriede zwischen Schnorr und seinem Karlsruher Intendanten gesät, dem aber Devrient dadurch begegnete, daß er sich seinen Brief zurückschicken ließ und ihn Schnorr zeigte. „Dieser soll nun, wie Ludwig schreibt, in den schmeichelhaftesten Worten von ihm reden und Lüttichau nur vorschlagen, Ludwig erst 1859 in Anspruch zu nehmen. So hat sich der Stiel umgedreht und es hat sich dadurch herausgestellt, daß Lüttichau gelogen hat [10])." Merkwürdigerweise zog Schnorr aus der Sache keine Lehre und ließ sich nochmals mit ihm ein. Schnorr hatte von Berlin einen Antrag mit 6000 Talern. Dennoch begnügte er sich Lüttichau gegenüber mit 4000 Talern, da es dem guten Sohn so lieb war, nun in seiner jungen Ehe mit Malvina Garrigues, die er am 25. April 1860 schließen konnte, in der Nähe seiner Eltern zu weilen. Nach seinem ersten glanzvollen Auftreten in Dresden als Lohengrin hatte ihn Lüttichau für viele Jahre an der Kandare, beschäftigte ihn aber ein Jahr lang nur in lyrischen Partien oder zeitweise gar nicht. Erst durch Drohung, nicht bleiben zu wollen, erlangte er die Zusicherung zunächst einiger, dann aller Heldenpartien.

Die Mutter konnte so aus nächster Nähe die Kabalen des Theaterlebens kennen lernen und ruft aus (12. 12. 1862): „Die hiesige Theaterdirektion ist nicht wert, daß man sie in Kanonen füllte!" Wagner wußte das und schrieb ihm am 5. Juni 1864: „Daß Sie sich gerade in diese Dresdener Sclaverei begeben haben, ist für mich eine wahre Strafe des Himmels: gerade dies Dresden mit seiner Intendanz und seiner Kapellmeistersippschaft! Oh!" (Bayr. Bl. Brief Nr. 24.) Ludwig aber blieb „bewundernswert ruhig" und tröstete sich mit einem liebegesegneten Heim, mit zahlreichen Reisen in seine lieben Bayrischen Berge zur Erhaltung seiner Gesundheit, mit triumphalen Gastspielen, in denen er gleichzeitig mit seiner vergötterten Frau — die ja in Dresden brach lag — auftreten konnte (Wiesbaden, Frankfurt, Mainz, Düsseldorf, Hannover, Karlsruhe — wobei ihn Wagner sah —, Leipzig, Breslau, Wien, Weimar, Königsberg, Prag) und — — mit dem privaten Studium des Tristan!!!

Auch für ihn ging mit der Thronbesteigung Ludwigs II. wie für Wagner ein Stern auf [11]). Denn auch er hatte das Repertoirsingen satt, auch er sehnte sich nach einem edlen Kunstbetrieb, der nur unter der befreienden Sonne dieses Fürsten erblühen konnte. Aber so schnell sollte der Weg dahin nicht freigemacht sein. „Die Bitte König Ludwigs an König Johann, die in diesen Tagen (4. Dezember 1864) in einem Brief an denselben eingelaufen ist, daß dem Ludwig um Weihnachten ein Urlaub gegeben wer-

[10]) Diese Handlungsweise Lüttichaus wirft ein Schlaglicht auf seinen Charakter und zeigt, wie falsch es ist, den Grund der Zwistigkeiten zwischen Lüttichau und Wagner während seiner Dresdner Zeit Wagner in die Schuhe zu schieben.

[11]) Einer der ersten Briefe Wagners nach seiner Berufung nach München ging an Schnorr: „Und es erfüllt sich! Der ‚Fürst' vom Schluß meines Vorwortes zum Ring ist gefunden, schöner und ächter als je zu träumen war." (Bayr. Bl. 1905, Brief 22).

den möge, um in einem Conzert bei ihm singen zu können und in der Oper „Der fliegende Holländer", ist abschlägig beantwortet worden. Der König wollte die Erlaubnis geben, aber der Intendant hat dem König weis gemacht, es könnte, wenn er die Erlaubnis gebe, die Festoper, die zur Vermählung der Prinzeß aufgeführt werden soll, nicht stattfinden. Ludwig meint aber, das sei vollständig ohne Grund, denn er wäre gewiß kein Hindernis gewesen, da er für seine Person nicht alle Proben mitzumachen brauche."

Wie nun dennoch das große Ziel — die Aufführung von Wagners Tristan und Isolde — heranwächst, sehen wir aus folgendem Brief der Mutter Schnorr an ihren ältesten, nunmehr in München als Generaldirektor der Bayrischen Staatseisenbahnen lebenden Sohn Carl:

„Dresden, 22. Januar 1865. Über Ludwigs Reise nach München war bis vor wenigen Tagen noch nichts bestimmt aus dem natürlichen Grunde, weil sein Urlaub noch gar nicht festgestellt war. Jetzt ist diese Angelegenheit dahin geordnet, daß Ludwig den 27. Februar in München eintreffen wird, um daselbst 6—8 Tage zu bleiben, und zwar auf den ausdrücklichen Wunsch des Königs ihm in ein paar Konzerten mit Malvina einiges aus Opern von Wagner — namentlich aus den Nibelungen — vorzusingen. Abgesehen von Allem, was es für den großen Urlaub wird zu besprechen geben — Wagner will mit Ludwig übereinkommen, was in der Oper Tristan und Isolde geändert werden soll und kann, so wird die Aufregung in dem Zusammensein mit Wagner und dem königlichen Herrn doch nicht allzu gering sein. April, Mai und Juni ist dann der große Urlaub, der diesmal allein in München zugebracht wird. In diesen drei Monaten soll nun die Oper Tristan und Isolde einstudiert werden. Die Oper, die bis jetzt an den größten Theatern, wie in Wien, versucht, aber nicht aufgeführt wurde, weil weder Sänger noch Sängerinnen die Titelrollen zu geben im Stand waren, so daß Ludwig und Malvina wirklich die einzigen in Deutschland sind, die zur Hoffnung berechtigen, daß diese Oper überhaupt aufgeführt wird. Euer junger König, der mit Leidenschaft der Musik sich hingibt, will also, daß Ludwig und Malvina diese Rollen übernehmen und sollen diese 3 Monate zu den Proben und zu mehrfachen Aufführungen benutzt werden, was wohl nur deswegen erreichbar ist, weil Ludwig und Malvina schon seit 5—6 Jahren an diesen Partien studieren. Nun ist aber der junge König so fein und rücksichtsvoll gegen Wagner, daß er erst den Erfolg der Oper abwarten will, ehe er zugibt, daß sie dem größeren Publikum vorgeführt wird. Was geschieht also? Der König läßt vorerst die Oper in dem kleinen Residenztheater aufführen, vor geladenen Gästen von Nah und Fern. Das ist wirklich großartig und schwerlich in der Art dagewesen. So kann es aber leicht kommen, daß Ludwig auch dann nicht vergönnt sein wird, in des Wortes voller Bedeutung öffentlich in München aufzutreten. Es sollte mir das leid tun, so ehrenvoll und auszeichnend auch diese spezielle Verwendung seiner Gaben ist. Viel hat nach dieser Seite hin in jüngster Zeit diese Angelegenheit Unruhe gebracht. Ludwig ist, abgesehen davon, daß wir einseitig in unserem Urteil sein könnten, unbestritten jetzt der ausgezeichnetste Sänger und darstellende Künstler, das weiß Wagner und solche Leute allein kann er brauchen, sollen seine Vorstellungen Gestalt gewinnen. Weil Ludwig so begabt ist, sehnt

er sich nach Aufgaben, die groß sind und seine ganze künstlerische Kraft in Anspruch nehmen und darum scheint ihm jetzt in München unter dem Schutze und der Macht des jungen Königs das Morgenrot einer besseren Zeit in seiner Kunst aufzugehen und wirft einen Schatten mehr auf die hiesigen Verhältnisse, die armselig genug sind. Diese beiden Tatsachen, Wagners Sehnsucht nach Künstlern, die ihn verstehen, und Ludwigs Sehnsucht nach schönen künstlerischen Aufgaben fallen zusammen und erwecken unschwer den Gedanken, es könne geschehen, daß er nach München gezogen wird. Freilich müßte der König ihm hier seinen Kontrakt lösen, was wohl nicht abgeschlagen werden wird, wenn man darum bittet. Daß das für uns traurig wäre, wer wollte das nicht einsehen? Von diesen Andeutungen aber dürft Ihr niemandem etwas sagen. Sie sollen einstweilen in der Familie Schnorr verbleiben, bis sie entweder in nichts verschwinden oder lebendig werden."

Mit der ersten Reise Schnorrs beginnt eine Reihe von Briefen des Künstlers selbst an seine geliebten Eltern, die mir ihre Besitzerin [12]) gütigst zur Verfügung gestellt hat. Ich kann sie in diesem Aufsatz natürlich nur zum geringsten Teil auszugsweise wiedergeben. Aber man wird sehen daß sie in ihrer Gesamtheit großer Beachtung wert sind. Denn sie bilden einen deutlichen Beitrag für die Findung der historischen Wahrheit in jenen denkwürdigen Tagen, in welchen ganz München in Aufregung war, zahlreiche Konflikte zwischen Künstlern und Hofleuten die Zeitungen und die öffentliche Meinung beschäftigten und die Gerüchte nicht einmal vor König und Staat Halt machten. Der Versuch Eduard Stemplingers [13]), hier alle Beamten und die Münchener Ultramontanen entlasten zu wollen und alle Schuld auf Richard Wagner zu schieben, erleidet durch die Äußerungen dieses sonnig offenen Beobachters einen argen Stoß.

Schon gleich der erste Brief, der die Ankunft Schnorrs und seiner Frau in München anzeigt, läßt erkennen, daß der Münchener Klatsch, den Stemplinger als ganz harmlos hinstellen möchte, sogar bis nach Dresden gedrungen war. Denn Schnorr beeilt sich, seine Mutter über Wagners Wohnung, über „die Geschichte mit dem Porträt" und vor allem über das Verhältnis Wagners zum König zu beruhigen.

Über den ersten Punkt schreibt Schnorr: „Wie Wagner zu dieser Wohnung gekommen: Bei der ersten Audienz, die Wagner beim König hatte, legte er auf die eine Bedingung ein großes Gewicht, indem er wiederholt sagte, daß, wenn Wagner sich heimisch und zur Arbeit angeregt fühlen solle, eine streng abgeschlossene Ruhe ihm nötig wäre — und daß er diese nur erreichen könne, wenn er ein Häuschen in einem Garten allein bewohne —, er brauche nur drei Zimmer außer den Räumen, die seine Dienerschaft braucht — aber weder über noch unter ihm dürfe ein Mensch wohnen — dem er Pfeifen und anderes Musikmachen nicht verwehren könne. Der König beauftragt Herrn

---

[12]) Fräulein Marie Schnorr von Carolsfeld. München, Franz-Joseph-Str. 28.

[13]) „Richard Wagner in München", München 1933. Selbst wenn einige Feststellungen des Verfassers stimmen, zeigt seine ganze Darstellung ein gänzliches Unverständnis für die hohen künstlerischen Ziele des Meisters, welche als Imponderabilien in die Beurteilung der Tatsachen geworfen werden müssen, da sie für die Kulturentwicklung Deutschlands wichtiger waren, als der „beschränkte Untertanenverstand" kleinlicher Rechthaber.

Pfistermeister, eine solche Wohnung um jeden Preis zu suchen. Als sich lange keine finden ließ — gab der König den Auftrag, daß eine gebaut werden solle, was Wagner unangenehm war, weil er nicht wisse wohin, bis die fertig wäre. Da findet sich endlich, daß dieses Jochmusische Haus zu haben ist und obwohl Wagner meinte, daß es für ihn zu geräumig wäre, mietet es der König. Pfistermeister warnte Wagner, indem er sagte, daß gerade dieses Haus der Neid der Münchener wäre, daß sicher daraus Skandal entstünde, worauf Wagner ihm sagte: er sei keine Lola Montez und wisse derartigem Skandal schon zu begegnen."

Der Skandal ist bekanntlich doch entstanden. Aber wen wird man heute verurteilen? Die klatschsüchtigen Hetzer? Oder den Künstler, der wußte, daß sein hehres Werk nicht wachsen konnte, wenn rechts und links von seinem Arbeitsraum Klavier, Posaune und Ziehharmonika gespielt wird? — Freilich gibt auch Schnorr zu, daß die Wohnung „sehr elegant und geschmackvoll und reich eingerichtet" sei und „schon den Neid jedes Menschen, der Eleganz und Bequemlichkeit liebt, erwecken" könnte.

Den Absatz über „die Geschichte mit dem Porträt" hat Seb. Röckl in seinem Buch: „Ludwig II. und R. Wagner", 1. Band, S. 81, abgedruckt. Es verlohnt nicht der Mühe, über diese Sache, die eine typische Hofschranzenintrige war, Worte zu verlieren.

Aber wie Schnorr seine Mutter beruhigt, welche nach den Zeitungsnachrichten, Wagner sei in Ungnade gefallen, mit Recht fürchten mußte, ihr Sohn würde in München eine Debacle vorfinden, in dem von Tristan nicht mehr die Rede sein könne, das ist doch lesenswert: „Was Wagners Verhältnis zum König betrifft, so ist dieses unumstößlich — ich habe Beweise davon gesehen — sie schreiben sich täglich — gestern sogar dreimal an einem Tag, und die Briefe des Königs sind so, daß mir für alle Zeit in dieser Beziehung keine Unruhe kommen kann. Wagners Feinde sind die Pfaffen mit Herrn Redwitz an der Spitze, der auch der feige Annonceur der Allgemeinen Zeitung ist, ferner Herr Pfistermeister und seine Kollegen im Cabinet — dito dann die Musikanten hier: Lachner, Perfall etc. etc.

Ich fand Wagner sehr angegriffen — Bülow sehr, sehr krank, dessen Frau erwartet in 4 Wochen ihre Niederkunft — doch hat unser Eintreffen den entschieden günstigsten Eindruck gemacht. Es wurden gleich Pläne gemacht und für Sonntag der Lohengrin angesagt, was aber daran scheiterte, daß keine Elsa da ist. So ist das Programm: ein großes öffentliches Konzert, der Holländer und Privatmusik beim König. Zu der Aufführung des Holländers wird der König kommen. — Sein Wegbleiben aus der Wagnerschen Oper [14]) hat folgende Ursachen: Als Wagner nach der Aufführung des Holländer, die er dirigierte, dem König sagte, daß er nicht zufrieden damit sei und er ihm versprochen hatte, nach dem Tristan mit uns die Oper zu geben — erklärte der König ganz bestimmt bis dahin seine Oper nicht zu besuchen."

[14]) Die erste Oper Wagners nach seiner Berufung, von ihm selbst einstudiert und dirigiert, war „Der Fliegende Holländer". Diese Aufführung am 4. Dez. 64, wie auch die am 8. Dez. hatte der König besucht. In der Wiederholung am 5. Febr. und im Tannhäuser am 12. Febr. aber bemerkte man sein Fernbleiben, was zu dem Gerücht von der Ungnade Anlaß gab. Die Erklärung, die Schnorr von diesem Fernbleiben gibt, ist völlig einleuchtend.

Der zweite lange Brief [15]) vom 4. März erzählt u. a. die köstliche Geschichte, wie Schnorr durch sein unvermutetes Einspringen als George in „Weiße Dame" die Festvorstellung rettet, die für königliche Verwandte angesetzt war, was zur Folge hatte, daß der König Schnorr zuerst in dieser lyrischen, ihm aber dennoch gutliegenden Rolle sah. Dann enthält das Schreiben eine wütende Auslassung über „Hofmenschen und Kabinettskreaturen" über den „Fuchs Lachner" und über das Münchener Volk, „das alles glaubt, was nur recht schrecklich und gemein ist. Keine einzige Stimme für Wagner in dem großen Bier-Athen!!" Der Hauptinhalt aber ist der Bericht über die Tannhäuserprobe, von der auch Wagner in seinen oben genannten Erinnerungen so ausführlich erzählt. — Tannhäuser war statt des zuerst geplanten Holländer eingeschoben. — Es ist höchst anregend, zu vergleichen, wie die Vorgänge auf dieser Probe von den beiden sich so innig verstehenden Wagner und Schnorr beleuchtet werden. Wagner stellte sich in der Probe dicht hinter ihn und flüsterte ihm Takt für Takt den inneren Vorgang in den Empfindungen zu. „Meinen geflüsterten sehr kurzen Angaben", sagt Wagner, „antwortete seinerseits ein ebenso leiser, flüchtiger Blick von einer begeisterten Innigkeit, welche, mich des wundervollsten Einverständnisses versichernd, selbst wiederum mir neue Eingebungen über mein eigenes Werk erweckte, so daß ich an einem allerdings unerhörten Beispiele inne ward, von welcher befruchtenden Wechselwirkung ein liebevoller, unmittelbarer Verkehr verschiedenartig begabter Künstler werden könne, wenn ihre Begabungen sich vollkommen ergänzen. Nach dieser Probe sprachen wir kein Wort mehr über den Tannhäuser." Schnorr aber schreibt am Nachmittag nach dieser Probe: „Ganz unermeßlich ist der Einfluß, den Wagner auf mich auszuüben imstande ist, und habe ich auch in der Hauptsache seine Intentionen schon erfüllt gehabt, so haben doch einzelne wichtige Einzelheiten, auf die er mich heute aufmerksam machte und die ich ihm gleich zu Danke machte, der Rolle noch ganz neue und große Seiten abgewonnen. Wie glücklich ich bin, das kann ich dir nicht sagen — nur darin mußte ich Wagner recht geben, die Elisabeth-Schnorr fehlt [16]). Das ist aber wieder unser Pech — leicht möglich, daß dadurch unsere Soirée beim König gestört wird. Doch das sind ja Kleinigkeiten — der Hauptzweck unserer Herreise ist erfüllt — das Tristanprojekt hat nun einen Boden, Wagner hat neuen Mut — denn den bedurfte er jetzt, nachdem man ihm so niederträchtig begegnet war und er nicht einen Menschen in München fand, der ihn verstand."

Über die Tannhäuservorstellung selbst liegt in den Briefen kein Bericht vor, da Schnorrs bald darauf nach Dresden zurückkehrten und so ihren Lieben mündlich davon erzählen konnten. Wir wissen aber aus einem Briefe des Sängers an Frau von Bülow (7. 3. 65), wie er über seine Leistung gedacht hat [17]). „Wohl weiß ich, was meinem Haupte gebührt, welch kleiner Teil des Gelingens aus mir entsprossen, wie zwingend Wagners

[15]) Vgl. Seb. Röckel: a. a. O. S. 236 ff.

[16]) Frau Schnorr, die ursprünglich die Elisabeth singen sollte, war „total heiser" und so — schreibt Schnorr — müsse er morgen die Rolle „mit der Großmutter Dietz als Elisabeth" singen.

[17]) Mitgeteilt bei Glasenapp, R. Wagner, IV, S. 65 f.

Atem in mir wogte und rang — und doch bin ich stolz auf diesen Abend: Ich fühle mich seit diesem Tage zum Künstler geweiht. Ich habe die Gewißheit, daß ich nicht unwürdig bin, Wagners Atem zu empfangen."

Nachdem Schnorr einen Monat wieder in Dresden seinen heimatlichen Verpflichtungen nachgekommen war, reiste das Künstlerpaar abermals nach München; diesmal zu einem dreimonatlichen Aufenthalt. Am 5. April melden sie der Mutter ihre Ankunft. Launig wird erzählt, wie sie aus dem Nebenabteil während der Fahrt auf einmal laut Stellen aus Tristan singen gehört hätten; es war Anton Mitterwurzer, der für den Kurwenal ausersehene Dresdener Sänger, welcher auf der Reise seine Partie memorierte. Man erfährt aus dem Briefe auch, daß Malvine eben eine Gelbsucht überstanden hat. Der nächste Brief (7. April) meldet den Beginn der Klavierproben in Wagners Hause. Unter anderem lesen wir dann in diesem Briefe: „Der König wird die Theaterproben zu Tristan besuchen — das läßt er sich nicht nehmen trotz Regierungsgeschäften. Diese sind gerade jetzt sehr stark wegen der Kammer. Einen sehr guten Eindruck hat gemacht, daß er die ganze zweite Kammer zu morgen zum Diner eingeladen hat — früher wurden nur die Präsidenten und die adligen Mitglieder eingeladen."

Dem gesundheitlich offenbar nicht sehr widerstandsfähigen Monarchen ist dieses Diner nicht gut bekommen, denn in einem späteren Brief (14. 4.) heißt es: „Er hat neulich trotz Schnupfen der zweiten Kammer ein Diner gegeben und mit 131 Abgeordneten gesprochen — so daß er den anderen Tag stockheiser war und sämtliche kirchlichen Feierlichkeiten" (es war das die Karwoche) „versäumen mußte, was ihm übrigens sehr angenehm war." Im Brief vom 7. 4. steht übrigens noch der geschichtlich aufschlußreiche Satz: „Des Königs größter Feind ist seine Mutter, die es in ihrer Liebe dahin bringen wird, seine Liebe zu verlieren. Sein Bruder läßt sich jetzt in Garnison versetzen, damit er diesem Pantoffel entgeht. Sie behandelt heute noch ihre Kinder wie früher, das heißt aber als Kinder. Sie kann sich, wie es scheint, nicht darein finden, daß ihre Söhne älter werden und der eine ein König geworden ist. Es ist zu traurig, daß so was nur mit Gewalt geordnet werden kann — ich bin fest überzeugt, daß der König sie eines Tages bitten muß, sich auf ihre Güter zurückzuziehen."

Am 10. 11. und 12. fanden die ersten großen Proben statt, wie Röckl mitteilt, leider ohne hier anzugeben, was probiert wurde. Nach diesen trat aber eine Pause ein, da nun die Kartage folgten. Das hinderte die fleißigen Leute aber nicht, wenigstens im Hause weiter zu arbeiten. So schreibt Malvine am 14. 4. (Karfreitag): „Diesen Augenblick ist Mitterwurzer mit Bülow im Nebenzimmer und probiert, daß die Wände wackeln und mit ihnen meine Feder, die meine ohnedies nervous bewegte Hand so schon kaum zu regieren vermag."

Am Ostersonntag (16. 4.) schreibt wieder der Sohn „Am Charfreitag schrieb der König einen wunderschönen Brief an Wagner als Antwort eines ein paar Stunden vorher an ihn gerichteten Schreibens von diesem. Die hohe (und unbegreiflich tiefe Bedeutung zugleich) dieses Tages hatte Wagner zu einem Briefe an den König gereizt, den nun dieser in der schönsten Weise beantwortete. Der König ist großartig angelegt in jeder Beziehung und ich bin fest überzeugt: er wird sein kleines Land sehr glücklich machen.

Fabelhaft ist die Wirkung, die seine Reformen machen, besonders da seine Minister nicht die Leute sind, solche ihm vorzuschlagen. Nein — er macht sie ganz aus eigener Überzeugung heraus. Ich lege einen kleinen Aufsatz bei, der Euch gefallen wird. Die Leute des Fortschritts hier schieben alles Wagner in die Schuhe, als sei Wagner die Ursache dieser Gesinnung. Indirekt haben sie gewiß recht — wenn auch niemand entfernter davon ist, direkt auf den König wirken zu w o l l e n als er. Doch ist ja der Gedanke unmöglich, daß ein König, der Wagner als Mensch und Künstler liebt, am alten Schlendrian hängen könnte. Also liegt schon etwas darin, daß man Wagner dankt für das, was der König tut."

Die Woche nach Ostern ist ausgefüllt mit vier Proben zum I. Aufzug (jede beinahe drei Stunden lang). In diese Zeit fällt ein Geburtstagsbrief an Schwester Marie (19. April). Darin: „Wie die Arbeit den ganzen Menschen in Beschlag nimmt — so vollständig befriedigend ist sie zugleich — so erhebend und köstlich. Das Studium dieser Oper, ein Theater für uns allein, ein großes schönes Orchester — Bülow am Dirigentenpult — Wagner neben dem Soufflierkasten, Malvine in Entfaltung ihrer sich wieder als genial bewährenden Fähigkeiten, ich mit der Lösung der höchsten Aufgabe auf meinem Gebiete betreut. — Dieses Studium ist das Höchste, was ich je erlebt habe und erleben werde" usw. Eine köstliche Erzählung über ein Erlebnis Niemanns in einem Klosterkeller würzt den Brief schließlich humoristisch.

Trotz dieser großen Arbeit hat sich Schnorr „überreden lassen", zwischendurch in zwei öffentlichen Konzerten mitzuwirken. Samstag, den 22., fand ein Orchesterkonzert im Odeon statt. In diesem sang er, am Klavier von Bülow begleitet, den Beethovenschen Liederzyklus „An die ferne Geliebte" und Liszts Loreley. „Die Lieder machten Sensation." Und Montag, den 24., sang er in einem Konzert des Klarinettisten Bärmann zwei Lieder von Raff „mit enthusiastischem Beifall", was neben vielem anderem in dem hübschen an ihrem Hochzeitstag (25. April) geschriebenem Briefe erzählt wird. In dieser Woche begannen auch die Proben zum II. Aufzug, der viermal durchprobiert wurde, worauf am Freitag eine Wiederholung des I. und am Samstag die Wiederholung des II. folgte. Der II. Aufzug erforderte dann eine nochmalige Wiederholung am Montag, dem 1. Mai. Jetzt, am 2. Mai, begann die Arbeit am III. Aufzug, der fast ganz allein auf Tristans Schultern ruht. Der ganze Tag wird ihm gewidmet. Trotzdem findet sich noch Zeit, einen längeren Brief nach Haus zu senden: „Mit uns geht es gut, wenn auch der Schnupfen nicht recht weichen will. Das Theater ist so kalt und außer dem Sonntag sind wir jeden Tag mindestens drei Stunden auf der Probe. Zu unseren Anstrengungen, die übrigens täglich lohnender werden, je mehr die tiefen Schönheiten zutage kommen, die dieses Riesenwerk in reicher Fülle besitzt, zu diesen Anstrengungen kommen noch die Concerte beim König. Gestern Abend haben wir wieder zwei volle Stunden in seinem Arbeitszimmer musiziert." Die Beschreibung dieses Konzertes ist bei Röckl (a. a. O. S. 139) abgedruckt. Außerdem erfahren wir, daß nunmehr beschlossen wird, die Aufführung, die zunächst für das Residenztheater geplant war, in das Nationaltheater zu verlegen, weil der Orchesterraum des kleinen Theaters nicht vertieft werden kann, so daß die akustische Wirkung für die Sänger ungünstig war.

Schnorr bedauert den Verlust des „intimen Publikums" dadurch. Der inhaltsreiche Brief spricht dann noch von Kostümen und von für den König angefertigten Photographien.

Mittwoch gilt dann nochmals dem III. Aufzug allein, Donnerstag dem II. und III. zusammen (4½ Stunden!), und Freitag dem I. und II. zusammen. Sonntag (7. Mai) schreiben sie wieder nach Hause. Frohe Erwartung der für Donnerstag, den 11., festgesetzten Generalprobe vor geladenem Publikum durchzieht diesen hoffnungsvollen Brief. „Die Hauptsache ist, daß der Schnupfen nicht tiefer sank ..." Er stellt dann Vermutungen über die voraussichtliche Aufnahme an, die im ganzen hoffnungsreich klingen. „Mir fehlt offen gestanden das objektive Urteil dem Tristan gegenüber, weil ich in diesem Drama ganz und gar aufgegangen bin ... Natürlich wird es an heftiger Opposition nicht fehlen, denn ..." und nun kommt eine Klage über die Münchener, die ich den Lesern lieber ersparen möchte. „Die Reste meiner Sympathie für die Münchener sind gänzlich verschwunden, obwohl ich und Malvine nur angenehme Erfahrungen gemacht haben. Ich weiß aber und irre mich nicht, daß nur der gänzliche Mangel jedes Stoffes sie abhält, auch uns zu besudeln, wie sie es allen Fremden von Bedeutung antun. ... Es versteht sich, daß einem Ausnahmen der schönsten Art begegnen ... Wäre unsere Arbeit nicht so gänzlich uns erfüllend, wir würden bedrückt werden von diesen Erfahrungen. So aber vergessen wir alles, wenn der erste Akkord ertönt und die Welt ist dann für uns nur noch Raum."

Vor dieser erwarteten Generalprobe gibt es aber am Montag und Dienstag (8. und 9.) noch zwei viereinhalbstündige Proben, in denen der I. und II. dann der II. und III. Aufzug nochmals durchgenommen wird. Überschauen wir die ganzen Proben, so finden wir, daß der I. Aufzug siebenmal, der II. zehnmal, der III. aber nur viermal probiert werden mußte, wieder ein Beweis, der enormen Sicherheit, mit der Ludwig Schnorr seiner Aufgabe gewachsen war. Der 11. Brief am 10. Mai (von Malvine geschrieben) beginnt mit den Worten: „Heute haben wir den ersten Ruhetag und obwohl in uns nicht Ruhe ist und alles in uns und an uns vibriert und zuckt vor Aufregung und Spannung ..." (es war der Tag vor der Generalprobe) ... dann wird die „traurige Unvorsichtigkeit Bülows" erwähnt. Das ist die bekannte, bittere Äußerung gegen die Besucher der ersten Parkettreihe, die so viel Staub aufgewirbelt hatte, daß man einen Theaterskandal erwarten mußte. „Wie betrübend für Wagner und uns alle dieses betrübende Vorkommnis ist, werdet Ihr Euch denken können. — Es war alles so schön im Zuge und unser Aller Freude wie es scheint allerdings zu groß ... Wagner ist in einem unbeschreiblichen Zustand und es ist ergreifend, ihn zu beobachten. Er ist wie im Traum und in einem Zustand zwischen höchster Seligkeit und tiefstem Schmerz. Nach einer Probe kann er uns nicht ansehen ohne Tränen — er fühlt sich wie nicht mehr lebend, daß er sein Werk außer sich sehen kann und, wie er sagt, schöner als er es in seinen kühnsten Träumen erschaut. Gebe Gott uns nur noch Kraft, das Werk zu vollenden, und wenn die Aufführung nur halb so gut wird, als bis jetzt bei den Proben, so wird Wagner reichlich belohnt werden für sein jahrelanges Wünschen und Leiden — er sagt: dann will er sterben, er habe sein Höchstes erreicht." usw.

Nach der Generalprobe am 11. Mai folgt der Brief Malvinens: „Wir gehören nicht mehr der Erde an, wir schweben in den Lüften! Die gestrige Probe, für uns die erste Aufführung, ist so überraschend glänzend ausgefallen, daß selbst unsere kühnsten Erwartungen übertroffen sind und wir gar nicht mehr zweifeln können, daß das Werk Epoche macht. Ein Publikum von 4 bis 500 Köpfen folgte in gespanntester Weise der Handlung und brach nach jedem Akt in die stürmischste Akklamation aus ... Der ideale junge König schwamm in einem Meer von Seligkeit ... Und Wagner selbst, was soll ich von ihm sagen?! Er weinte, er lachte, er war wahnsinnig vor Glück und wir? wir sind ruhig glücklich — wir wissen, daß wir geleistet, was keiner vor uns geleistet, schwerlich jemand nach uns leisten wird ..."

Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt! Das konnte man wohl am Morgen des 15. Mai ausrufen, an welchem Tage die erste öffentliche Aufführung stattfinden sollte! Von nah und fern waren die Gäste da, aber die Vorstellung mußte abgesagt werden. Eilig meldet der Sohn seiner Mutter die betrübliche Nachricht, „daß die erste Aufführung verschoben worden ist, da wir nicht disponiert sind, hauptsächlich Malvines Hals nicht ganz in Ordnung ist. Wann sie nun sein wird — das kommt eben darauf an, wie rasch sich Malvine erholt, doch hoffen wir sicher, daß noch in dieser Woche Euch Nachricht von der überstandenen ersten öffentlichen Aufführung zukommen wird."

Am folgenden Tag heißt es: „Malvine hat einen tüchtigen Katarrh." ... „Ich habe einen Arzt holen lassen, der gleich erklärte, daß in dieser Woche an kein Singen zu denken ist." Es folgt nun die sattsam bekannte, schreckliche Zeit des Wartens auf Besserung, in der Schnorrs auch einige Zeit in Reichenhall waren, bis nach wiederholten Verschiebungen endlich am 10. Juni der Tristan wirklich zum erstenmal öffentlich in Szene gehen konnte. Die in diese Zeit fallenden vier langen Briefe Schnorrs sind voll Klagen über den Zustand des Wartens, von Schilderungen des Schmerzes Wagners, dessen vollkommene Einigkeit mit dem König immer wieder betont wird, von Versuchen, die böswilligen Gerüchte, die, sofort in die Welt gesetzt, bis nach Dresden drangen („Glaubt den Zeitungen nicht!") und von ärgerlichen Auslassungen über die Gemeinheiten in den ultramontanen Blättern gegen Bülow — aber auch von Erinnerungen an die schönste Probezeit („Malvines Leistung ist mustergültig für alle Zeiten"). Auch ein paar nette Geschichten, durch die der König die Hofschranzen geärgert hat, werden beiläufig erzählt. Wagners Stimmung in dieser Zeit der Ungewißheit schildert am besten sein Ausspruch, den Schnorr mitteilt: „Gäbe es doch einen Schlaftrunk, der über solche Zeiten hülfe!"[18])

Genau dreißig Tage nach jener begeisternden Generalprobe vor dem König, die man als das erste Lebendigwerden des Werkes ansehen darf, fand nun endlich (natürlich nach

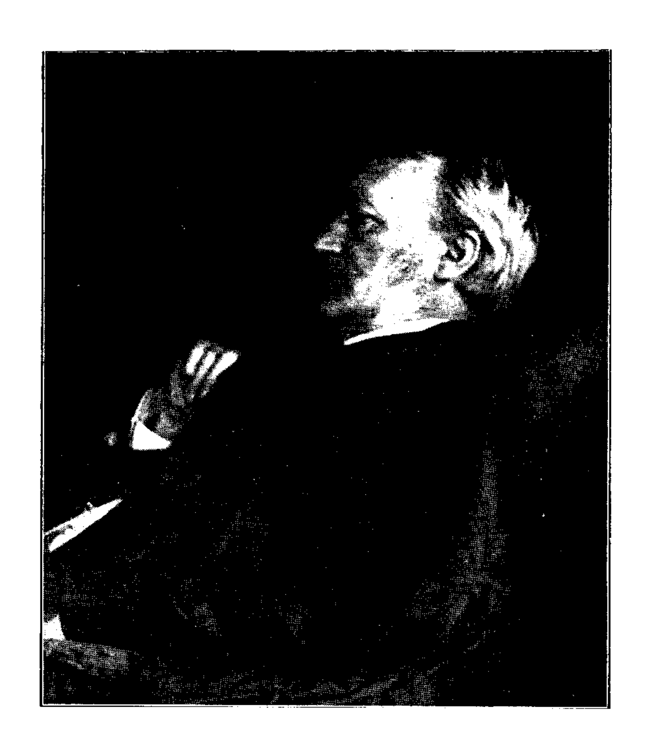
[18]) Manchmal brach bei Wagner aber auch Galgenhumor durch: Sein Brief nach Reichenhall (4. 6.) ist bekannt: „Daniel in der Löwengrube kann sich unmöglich schlechter befunden haben, als ich in der Grube ohne Löwen" (er nannte Schnorrs stets sein „Löwenpaar") „seit diesen letzten 3 Wochen. Daniel wurde nicht gefressen, mir aber wurde nicht gebrüllt. — Hört, dort in der Reichenhaller Wüste scheint Ihr auch nicht besonders zu gedeihen. Kommt in meinen Löwengarten, das Kampfspiel zu erwarten ......"

einer neuerlichen Wiederholungsprobe) die erste öffentliche Aufführung statt (Samstag, den 10. Juni). Nach Röckl hätte es nach Fallen des Vorhanges einen Kampf zwischen Zischern und Applaudierenden gegeben, auch beim Erscheinen des dankenden Wagners vor dem Vorhang. Schnorr erzählt hingegen nur vom stürmischen Erfolg: „Der Moment, als wir Hand in Hand mit dem geliebten Meister standen, nach geschehener Tat, nach Besiegung aller der ‚unüberwindlichen' Hindernisse, und wir selige Tränen weinten, dieser Augenblick wird in unserem Gedächtnis so frisch und stärkend leben, bis alles Denken ein Ende hat ..." Gleich begeistert ist der Brief nach der zweiten, mit noch größerem Beifall aufgenommenen Aufführung (13. Juni). Darin: „Der junge König hat natürlich die beiden Vorstellungen verschlungen. Er hat uns mündlich wie schriftlich seinen Dank aussprechen lassen. Um ¾6 kam der Extrazug aus Starnberg; und ½12 war er wieder zurück und hatte sich vergraben in seinem Schloß Berg. Von dort sendet er dann seine herrlichen Briefe an Wagner." Aus der dritten Vorstellung (19. Juni) „blieb der König weg, da er nur in Begleitung des König Otto hätte das Theater besuchen können und er schlechterdings nicht leidet, daß er durch Fragen usw. gestört werde. Er hat sich auf's Pferd gesetzt und ist hinein in die Berge geritten." Dafür verlangte und bezahlte der König noch eine vierte Vorstellung am 1. Juli, die solche Begeisterung erweckte, daß der Meister im Beifallssturm des Schlusses vor dem Vorhang das Künstlerpaar öffentlich umarmte. Nach dieser Vorstellung wurde für den König noch der Holländer (9. Juli) mit Schnorr als Erik und eine „Privat-Audition" im Residenztheater (12. Juli) veranstaltet, in welcher Bruchstücke aus Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Rheingold, Walküre, Siegfried und Meistersinger teils vom Orchester allein, teils mit zahlreichen Sängern, vor allem mit Schnorrs unter Wagners Stabführung zur Aufführung kamen. Diese Verlängerung ihres Urlaubs war von König zu König geregelt worden.

In den letzten Briefen an den Vater sind die drastischen Ausführungen über die dem Werk gänzlich fremd gegenüberstehende Kritik belustigend zu lesen.

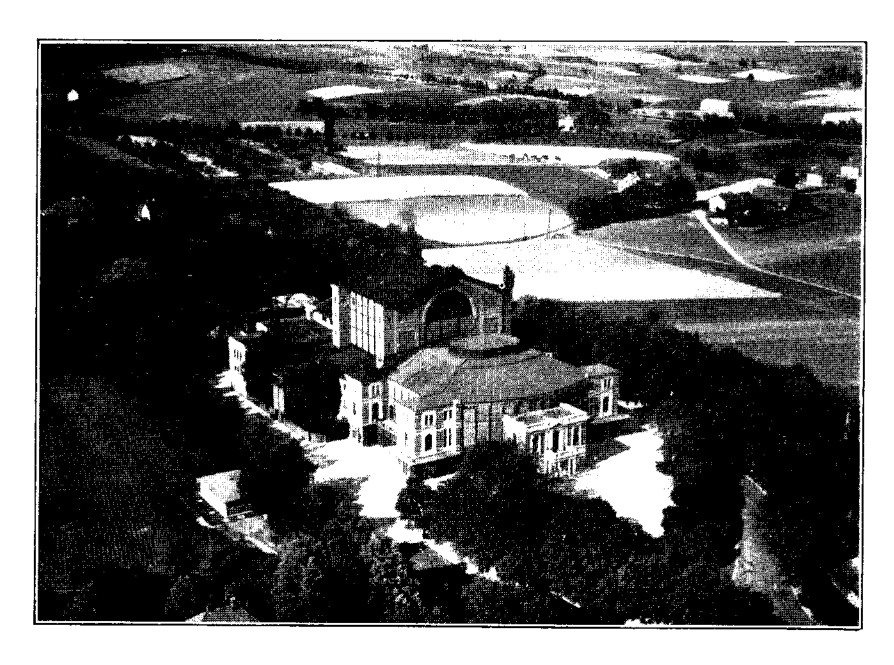
Es ist bekannt, daß Wagner die Absicht hatte, Schnorr durch eine Anstellung an der zu gründenden Musikschule — wobei er nur bei ganz außerordentlichen Gelegenheiten nach seinem Wunsch auftreten sollte — von dem verhaßten Frondienst des Repertoirsingens zu befreien[19]). Schon in dem Brief vom 11. Juni hatten wir sein Grauen vor den ihm von Dresden aus angekündigten Rollen erkennen können: „Gestern erhielt ich vom Schloß einen Brief mit dem Repertoir: 28. Juni Margarethe, 1. Juli Feensee, 4. Tannhäuser, 7. Don Juan, 9. Feensee!!!!!!!!! Man hofft, daß ich „gesund und verund vergnügt" nach Dresden in's Engagement kommen würde! Nach Dresden ja, da haben wir beide Sehnsucht, Euch zu umarmen, Euch wiederzusehen. Aber mein Engage-

[19]) Wagner schrieb schon am 10. 1. 65 an Schnorr: „Ich kann mich mit Oper und Opernpublikum nicht mehr befassen ...... Gewiß gelingt es auch Ihnen, sich mit mir außerhalb dieser entehrenden Mitkunstwelt zu stellen." Und am 27. 3.: „Satteln Sie Ihr Dresdener Roß ab: Machen Sie's gut aber auch möglichst kurz. Sagen Sie mir heute, ich bin frei, so sind Sie mit einem Schriftzug für immer unser. Ich will, sie sollen so wie Hans und ich hierher berufen, nicht engagiert werden. Verstehen Sie: unter irgendeinem Funktionstitel dem König persönlich attachiert, das ist dann sofort in Ordnung."



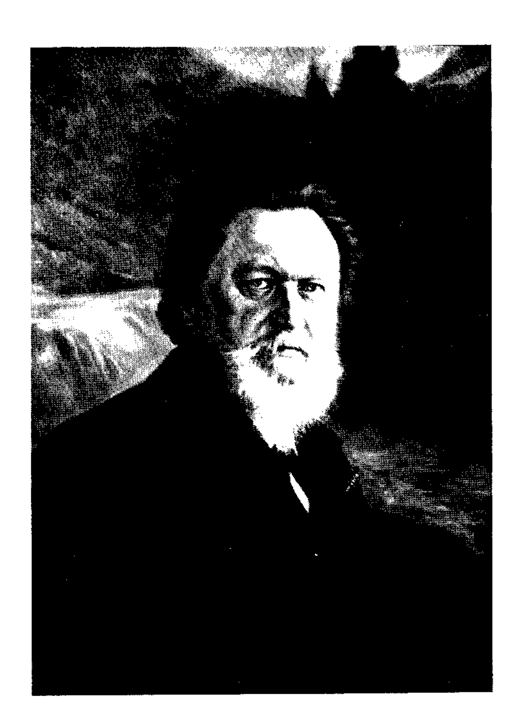
Richard Wagner

Letzte Aufnahme von Adolf von Groß (1883)



Das Festspielhaus in Bayreuth im Jahre 1934

Luftbild Nr. 5040 der Aero-Expreß, Abtlg. Luftbild, Leipzig. Freigegeben durch RLM.



Max Brückner

Nach einem Ölgemälde von Jser, Veste Coburg



Liszt am Dirigentenpult 1854

Bleistiftzeichnung des 18jährigen Max Brückner



Abbild. des aus dem „kleinen Hort" in Wahnfried hergestellten silbernen Lorbeerkranzes

Beide in der Kunstsammlung der Veste Coburg befindlich

ment — dies Repertoir! Doch — lassen wir das — ich will mir meine selige Stimmung nicht verderben."

Niemand ahnte, daß er in Dresden nicht wieder auftreten sollte!

Hiermit endet die Reihe von Schnorrs Briefen an seine Eltern. Ich konnte viele Stellen daraus anführen; aber erschöpft ist ihr Inhalt nicht! Beim Lesen der ganzen Briefe wird man noch vieles finden, was allgemeine Aufmerksamkeit beanspruchen könnte. Ja selbst die zur Veröffentlichung nicht geeigneten Stellen rein privater Natur sind fesselnd zu lesen, da sie Einblick in ein selten schönes Familienleben von vorbildlicher Herzlichkeit bieten. Aber schon die Kostproben, die ich gegeben habe, dürften beweisen, daß die Briefe wert sind, an einer bevorzugten Museums- oder Bibliotheksstelle aufbewahrt und der wissenschaftlichen Forschung zugänglich gemacht zu werden.

Wie kann noch irgend jemand, der diese Schilderungen unbefangen gelesen, der diese rein nur Kunst atmende Arbeit aller und ihre seelenvolle Hingabe an das Werk, dieses wonnevolle Entzücken des gesamten Wagnerkreises über seinen gnädigen Schirmherrn, den ganz und gar in Musik aufgehenden König, durchgefühlt hat, wie kann der noch die scheußliche Ansicht hegen, als sei da immer nur der gemeine Gedanke an Ausbeutung bestimmend gewesen, welche einem beim Lesen gewisser Publikationen heimtückisch eingeimpft werden soll. Nein, wir lassen uns unseren Idealismus nicht rauben, um an seine Stelle spießbürgerliche Moralbegriffe zu setzen. Wagner war es einzig um Lösung seiner „unerhörten Aufgabe" zu tun[20]), um die Hebung der Kunst, um nichts anderes!

Nur mit Rührung können wir an die letzten Ereignisse denken, die der Rückkehr Schnorrs nach Dresden gefolgt sind und die dieses so unendlich viel versprechende, junge Leben grausam zerbrachen. Dies zu erzählen, sind wieder die Worte seiner edlen Mutter die geeignetsten. Sie schreibt an ihre Schwester:

„Den 14. Juli 1865 traf Ludwig wieder bei uns ein. Dem vollen Jubel über einen errungenen großen Sieg auf seiner künstlerischen Laufbahn sollte dicht dahinter der Kampf mit dem Tode folgen.

Bei Ludwigs Ankunft sah ich wohl, daß er nicht so freudig wie sonst uns begrüßte. Schon hatte der Schmerz im Bein begonnen und die Sorge, er könne unbrauchbar werden, ihm traurige Gedanken vorgespiegelt ... Es hatte sich schon ein Zug von Schwermut über seine Seele gelagert. Wir tranken bei uns den Tee, es schmeckte ihm nicht. Dabei erzählte er uns viel von München und zeigte uns den von König Ludwig erhaltenen Ring, wohl seine letzte Freude ... Andern Tages 12 Uhr raffte er sich zu dem sauren Gang auf, in die Theaterprobe zu gehen, die bereits für diesen Tag angesetzt war. Er hat sich so zusammengenommen, daß die Leute sagten, er sei fröhlich gewesen und habe sich nur von Zeit zu Zeit auf den Tisch gesetzt, als wolle er ausruhen. Die Orchestermitglieder haben ihn mit dem Ausdruck großer Freude begrüßt, nicht so der Kapellmeister und der Regisseur, welche so unfreundlich waren, daß Ludwig sich zu Mitterwurzer gewendet hat mit der Frage: „Sind S i e auch so freundlich empfan-

[20]) Wagner an Schnorr. 21. 10. 64.

gen worden?" Sonntag ... kam der Arzt ... und schickte Ludwig gleich zu Bett ... Montag steigerte sich der Schmerz am Knie, es wurde dabei geschwollen. Auch nahm das Fieber zu und Zumpe zeigte durch seine wiederholten Besuche, daß er die Sache ernst nimmt. In der Nacht von Montag auf Dienstag waren die Phantasien schon furchtbar. Dienstag früh nahm er von uns allen Abschied unter heißen Tränen. Das Losreißen von den Seinen und von den Plänen für seine Zukunft hat ihn einen schweren Kampf gekostet ... Als ein paar Tränen unbeachtet von mir auf seine Hände fielen, erhob er sie in die Höhe und sagte, er wolle diese Tränen hinaufbringen zu seinen verstorbenen Geschwistern. Dann brach er wieder in lauten Schmerz aus und rief: „Also kein Siegfried mehr, kein Siegfried mehr ..." Die Ärzte fürchteten, daß die Krankheit das Herz erfassen könnte ... Die Nacht von Dienstag auf Mittwoch wechselte mit argen Phantasien und lichten Momenten. In einem lichten Augenblick sagte er: ‚Was wird Wagner sagen, daß ich sterbe, ach, der arme Wagner!' Dann sang er wieder Lieder mit dem ganzen Glanz seiner Stimme und der herzzerreißenden Innigkeit. Die gehaltenen Töne schlugen mehrfach an, weil das Fieber den Herzschlag verstärkte. Wer, ohne bei ihm zu sein, das in der Stille der Nacht gehört hätte, hätte glauben müssen, die Stimme käme aus einer anderen Welt ... So vergieng der Donnerstag und die Nacht zum Freitag. — Die letzten Stunden waren still und das Ende ohne Todeskampf. Ich habe bis zum letzten Augenblick seine Hand in der meinen gehabt und ihm die guten Augen zugedrückt in der Hoffnung, sie dort wieder zu sehen, wo keine Tränen mehr sie füllen werden."

So starb Ludwig Schnorr von Carolsfeld am Freitag, dem 21. Juli, eben 29 Jahre alt geworden.

Wagner war durch das Telegramm von seinem Ende wie zu Tode getroffen, eilte sogleich mit Bülow und Schnorrs Bruder Carl zur Beerdigung. Auf der Fahrt soll er sich wie wahnsinnig vor Schmerz gebärdet haben. Die Reise dauerte damals noch recht lange und sie kamen zu spät. Die Ankunft in Dresden, das er damals zum erstenmal nach seiner Verbannung wieder betrat, schildert er in seinem herrlichen Nachruf, von dem ich schon gesprochen haben. Als Grabschrift hat er dem Freunde die etwas veränderten Worte Kurwenals bestimmt:

Du bist in Frieden
Sicher und frei,
Im echten Land
Im Heimatland,
Darin von Tod und Wunden
Du selig sollst gesunden.

Wenn ich mit diesen Zeilen die Bedeutung Schnorrs ins rechte Licht zu setzen suchte, so geschah das nicht, um einfach einem großen Sänger ein Denkmal zu setzen. Ich wollte vielmehr die einzigartige Erscheinung zum Bewußtsein bringen, daß hier einmal eine merkwürdige gegenseitige Emporsteigerung der genial-schöpferischen und der genial-darstellenden Kunst bemerkt werden kann. Man halte die Worte aus Schnorrs Brief vom 7. 4.: „Kräfte, die seit Jahren in mir geschlummert, erwachen mir wieder — es ist doch

der Mühe wert, Sänger zu sein!" mit dem Ausspruch Wagners zusammen: „Mit der Erkenntnis der unsäglichen Bedeutung Schnorrs für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungs-Frühling in mein Leben." Wir rühren damit an das letzte Geheimnis der Wirkung der Wagnerschen Werke, in deren Tönen und Gedanken die darstellende Kunst allgegenwärtig lebendig waltet. Es war die Sendung des begnadeten Sängers, das Innere des Genius so aufzuwühlen, daß neue Taten erstehen konnten: „Sie haben mich bestimmt, nun nicht mehr mit dem Hauptwerk meines Lebens zu säumen!"

Max Brückner-Wölfing und Bayreuth

Von F. Peters-Marquardt-Koburg

Im März d. J. beging die Stadt Koburg in einer Gedenkstunde im Adolf-Hitler-Haus den 100. Geburtstag eines ihrer genialsten Söhne, des Meisters der Meininger und Bayreuther Bühnenbildkunst: Max Brückner-Wölfing. Obgleich die Bedeutung dieses Namens mit den beiden bahnbrechenden Theaterepochen „Meiningen" und „Bayreuth" unlöslich verbunden ist, weiß nur noch ein kleiner Kreis von Freunden, welcher der Entwicklung der Festspiele persönlich nahestand, um dieselbe. Selbst das gewichtigste neuzeitliche Wagner-Schrifttum erwähnt den Namen eines der größten Meister deutscher Bühnenmalerei — wenn überhaupt — nur flüchtig. Diese Tatsache berührt seltsam, wenn man das immerhin nicht zu unterschätzende bekannte Quellenmaterial, z. B.: Glasenapp und Du Moulin Eckart, heranzieht. Nur die Theaterwissenschaft im engeren Sinne ist seit etwa einem Jahrzehnt bemüht, in den verschiedenen Museen Erinnerungen an das Lebenswerk Max Brückners der heutigen Generation zu erhalten. Am eindrucksvollsten stellt sich die Richard-Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth als Hüterin der Arbeiten Brückners im Dienste des Genius dar — dank der sachkundigen Einfühlung ihrer Leiterin Helena Wallem.

Von den Männern, die Koburg dem Werke Richard Wagners gegeben hat, ist Felix Draeseke (geb. 1835), der einstige Anhänger Franz Liszts und tapfere Vorkämpfer für die romantischen Opern „Tannhäuser" und „Lohengrin" im Vorjahre dem deutschen Menschen der Gegenwart nahe gebracht worden. Ferner ist zu erhoffen, daß sich unsere aufbauende Zeit im nächsten Jahre des „wahrhaft deutschen Dichter-Denkers und Lehrers" Heinrich v. Stein (geb. 1857) besonders annehmen wird. Im Rückblick auf einstige während seiner Gymnasiumsjahre in Koburg erlebte Wagner-Aufführungen des ehemaligen Hoftheaters gesteht der Rasseforscher Ludwig Schemann, eines der wenigen noch lebenden Mitglieder des Patronatsvereins und — wie er sich selbst nennt — „warmblütiger Veteran von 1876": „Die poetischen Gebilde Wagners namentlich sind mir kaum je wieder so verkörpert worden." Mit diesem Kunstinstitut,

Anmerkung: Mit gütiger Genehmigung von Frau Winifred Wagner und den Brücknerschen Erben wird die Gesamtausgabe der Briefe der Meisterin von Bayreuth an die Brüder Brückner durch den Verfasser obigen Aufsatzes demnächst erfolgen.

das noch heute historisch getreue Wagner-Inszenierungen zu bieten vermag, war auch der Name der Hoftheatermaler-Familie Brückner fast ein Jahrhundert verknüpft.

Max Brückner wurde als Sohn des vielseitig talentierten Heinrich Brückner am 14. März 1836 zu Koburg geboren. Seine geniale Begabung für die Landschaftsmalerei drängte frühzeitig zur Entfaltung. Zwar erteilte ihm sein Vater den ersten Unterricht im Zeichnen, erwünschte aber nicht die Künstlerlaufbahn für den Sohn. Der kunstverständige Herzog Ernst II. jedoch, auf das reiche Talent des jungen Brückner aufmerksam geworden, begünstigte durch wahrhaft väterliche Fürsorge das Streben des Jünglings, ermöglichte ihm die Studien bei Albert Zimmermann in München und förderte gemeinsam mit seinem Bruder, dem Prinzgemahl Albert seine späteren Studien in England bei ersten Meistern der Aquarellmalerei. Aber das Gefühl großer Dankbarkeit gegen seinen Gönner schuf Bindungen, die Brückner veranlaßten, sich neben der Landschaftsmalerei der Bühnenbildkunst zuzuwenden. Im Atelier des damals angesehensten deutschen Theatermalers Gropius in Berlin holte er sich das letzte Rüstzeug hierfür. So kam es, daß hervorragende Arbeiten für die ersten Bühnen Deutschlands seinen Namen bald in der Theaterwelt so bekannt machten, daß er sich im Anfang der 70er Jahre entschloß, gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Gotthold ein Atelier für szenische Malerei in Koburg zu errichten. Der acht Jahre jüngere Gotthold Brückner hatte inzwischen bei Friedrich Preller in Weimar und auf der Wiener Akademie studiert — eine glücklichere Verschmelzung des beiderseitigen Kunstschaffens war kaum zu denken: Die moderne Landschaft und das Mythologisch-klassische in idealster Vereinigung.

1874 begründete die erste Kunstfahrt der „Meininger" mit „Julius Cäsar", zu denen die Brüder Brückner die Ausstattung gemalt hatten, ihren Weltruf. Unter der Regieführung Herzogs Georg II., des Reformators der Schauspielkunst, hatten sie wahre Kunstwerke auf die Bühne gestellt. Es war in der Theatergeschichte das erstemal, daß deutsche Bühnenbildkunst auch im Ausland begeisterte Anerkennung fand. So erklären sich die Worte Richard Wagners, der 1876 im Rückblick auf die ersten Bühnenfestspiele in Bayreuth „von den höchst strebsamen, seit kurzem erst in höhere Übung getretenen Gebrüder Brückner in Koburg" spricht. Wagner hatte sofort erkannt, daß er in den Brüdern Brückner jene Maler gefunden, die er lange vergeblich gesucht hatte. Ihre gediegene Kunstschulung, verbunden mit angeborenem Gefühl für die Theaterperspektive und Bühnenwirksamkeit, war ihm Gewähr für die Nützlichkeit ihrer Mitwirkung am Bayreuther Werk. Bereits 1878 will er sie auch außerhalb der Festspiele in dasselbe gestellt wissen. Bei den Vorbereitungen für die „Ring"-Aufführung in Leipzig unterläßt er nicht zu mahnen: „Übergehen Sie für die Dekorationen die Gebrüder Brückner in Koburg nicht." 1882 durften die Künstler Worte höchster Anerkennung für die „Parsifal"-Bilder von dem Meister entgegennehmen, deren Entwürfe gemeinsam von Jonkowsky und Max und Gotthold Brückner stammten. Die alleinige Ausführung durch die letzteren war von überwältigender Schönheit.

Vor seiner letzten Abreise nach Italien bat Wagner die Koburger Maler noch einmal nach Bayreuth, um sich von ihnen zu verabschieden. Mit einer Herzlichkeit, welche

die Brüder tief ergriff, dankte er ihnen für ihre Mitarbeit, und mit den Worten: „Ihr seid meine Freunde, wir werden noch vieles zusammen arbeiten!" entließ er sie.
Die Hüterin des Erbes von Bayreuth, Cosima Wagner, suchte und fand auch später ihre hingebendsten Helfer in den Brüdern. Während Gotthold Brückner bereits 1892 allzufrüh der Kunst durch den Tod entrissen wurde, hat Max Brückner noch mehr als zwei Jahrzehnte dem Bayreuther Werke gedient. Ihm war es vergönnt, dem einstigen Wunsch des Meisters entsprechend, 1896 eine vollkommene neue Ausstattung zum „Ring" nach eigenen Entwürfen auf die Bühne zu bringen. Nach den Vorproben dazu fand die große Tochter Franz Liszts folgenden Ausdruck für ihren Dank:

> „All diese Tage Ihrer hiesigen Mühen habe ich mich gefragt, wie ich Ihnen wohl ein entsprechendes Zeichen meiner Dankbarkeit für Ihre wundervollen Leistungen sowohl als für Ihre rührende hilfreiche Tätigkeit zukommen lassen könnte. Heute nun fiel mein Blick auf den kleinen Hort in Wahnfried, und ich dachte mir, daß niemand würdiger wäre einen Kranz davon zu empfangen als Sie. Mein Sohn und ich, wir bitten Sie, ihn entgegenzunehmen. Er möchte Ihnen ein Andenken sein an unsere erste Begegnung vor nun 20 Jahren und Ihnen sagen, wie gerne ich Sie mit unsere Kunst vereinige, welcher dieser Lorbeer einst gewidmet wurde. Im Gedenken an Ihre zwiefache Nibelungenmitarbeit, an Parsifal, Tristan, Meistersinger, Tannhäuser, Lohengrin und Rienzi sage ich auf diese Weise meinen unaussprechlichen Dank. gez. Cosima Wagner."

Jene Abschiedsworte Richard Wagners und die unbegrenzte Hochschätzung durch die Meisterin ließen im Jahre 1903 Max Brückner, als viele Freunde der Bayreuther Sache untreu wurden, das verlockende Angebot ablehnen, den von Conried für New York geraubten „Parsifal" auszustatten. Einige Jahre vor seinem Tode (2. Mai 1919) ereilte ihn das traurige Schicksal der Erblindung. Einen „echt deutschen Künstler" konnte ihn Siegfried Wagner nennen, „und lieben Freund", der „gerade in dieser grauenhaften Zeit hat scheiden müssen, wo es jedem deutsch Empfindenden das Herz zerreißen muß, zu sehen, wie unser betörtes Volk von fremdrassigen Halunken in den Abgrund gerissen wird." Die Briefe der größten Spielleiterin, welche die Welt je gesehen, Cosima Wagners, geben uns den besten Einblick in die enge Zusammenarbeit mit den Künstlern. Aus diesem gemeinsamen Schaffen sei ein Überblick geboten über die Vorbereitungen zur ersten Bayreuther Aufführung des „Lohengrin" i. J. 1894.
„Lohengrin hat wohl nach jedem empfänglichen jugendlichen Gemüte etwas wie eine Vision aus dem Himmelreiche gebracht" schreibt Ludwig Schemann in Erinnerung an die von Heinrich und Max Brückner gemeinsam ausgestattete „Lohengrin"-Aufführung. Und die Einwirkungen der szenischen Vorgänge einer „Lohengrin"-Vorstellung in Linz 1901 waren es auch, die dem damaligen Realschüler Adolf Hitler ein entscheidendes Erlebnis für seine Einstellung zu Wagner brachten. Sie waren so stark, daß sie noch viele Jahre später den einsamen Gefangenen in der Landsberger Festungshaft tief innerlich bewegen und er jenes „Lohengrin"-Jugenderlebnis mit folgendem Bekenntnis zu Wagner niederschreibt:

„Mit einem Schlage war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung für den Bayreuther Meister kannte keine Grenzen." (Mein Kampf.)

Heute, da der Führer Schirmherr der Bayreuther Festspiele ist und insbesondere die Wagnersche Bühnenbildgestaltung seiner Förderung teilhaftig werden läßt, erscheint es doppelt wertvoll an Hand von unbekannten Dokumenten das Werden der einstigen Szenerien verfolgen zu können.

Aus den Briefen Cosima Wagners an Max Brückner betr. „Lohengrin" (1884)

... Die Meisterin nimmt an, daß Brückner die Dichtung von Lohengrin bei der Hand habe und möchte ihn bitten, genau nach den Angaben derselben den Entwurf zu machen ... Wie es sich von selbst verstehe, möchte sie eine möglichst strenge Beachtung der Dichtung ... Sie dankt Brückner vielmals für die Beachtung aller dieser Angaben und für alles, womit seine Kunst das hehre Werk unterstützen werde.

... Zur klareren Übersicht der Dinge: Einlagen an ihren Brief seien 1. Plan von Wien, 2. Brief aus München mit Plan von daselbst, 3. eine Zeichnung ihres Sohnes mit der Idee, die sie sich nach der Partitur gebildet; eine Karte, auf welcher Siegfried einige Notizen geschrieben, welche er im „Raumer" gefunden. Sie weiß nicht, ob etwas davon zu gebrauchen wäre ... Die Meisterin meint, die Kiste, in welche sie eine Aufzeichnung ihrer Vereinbarung gelegt, hätte er wohl erhalten; Siegfried hätte sie selbst eingepackt ... Sie danke Brückner von Herzen und freue sich auf sein Kunstwerk als auf einen so wesentlichen Faktor ihrer Leistungen ... Sie hätten 3 Lohengrine angenommen: ein Kind, eine mittlere Größe und den wirklichen. Er wollte die Güte haben sie das Verhältnis der Perspektive von der mittleren Größe zum Wirklichen wissen zu lassen, damit sie dies dem Kostümico zur Richtschnur für sein 2. Kostüm angebe ... Alles, was die Meisterin bis jetzt gesehen, 2. Akt, Brautgemach und Zwischenvorhang sei wunderschön ... Sie sei Brückner für das freundliche Eingehen auf ihren Wunsch sehr verbunden ...

... In der Dichtung stehe: „Die auf einer Erhöhung dem Ufer am nächsten Stehenden gewahren in der Ferne einen Nachen." Sie fragt Brückner, ob er nicht meine, daß diese Erhöhung rechts, wo die Bäume den Blick auf den Fluß unterbrechen, angenommen wäre und daß sie sich eine sanfte Hügel-Wellenlinie denken dürfen, welche ihre Fortsetzung in dem Vordergrund links bei dem Sitz des Königs ... Im 1. Akt denken sie sich die Beleuchtung Mittag ... Von dem Germanisten Prof. Hertz erfuhr sie, daß der König auf einem Steinsitze zu richten habe. Die Meisterin bittet dieses recht charakteristisch ausarbeiten zu wollen ... Ferner läge sie hier bei den Weg des Schwans nach der authentischen Aufführung in Wien und sowohl für die Ankunft wie für den Abgang des Lohengrin die Zeitangabe der Musik, wann er sichtbar ist, wann er verschwindet (erstens in der Kulisse, dann durch die Bäume) und wann er wieder da ist ... Die authentischen Angaben über Lohengrins Ankunft und Abfahrt. Ihres Erachtens seien München und Wien nicht zu gebrauchen, wollen sie die Angaben verwirklichen ... Für den Schluß des 1. Aktes habe sie sich ausgedacht, daß die Statisten grüne Reiser im Hintergrund und in der Nähe zur Seite (Kulisse) ebenfalls im Hintergrund abpflücken. Brückner wolle die Güte haben Vorkehrungen zu treffen, die dies ermöglichen.

... Was ihre Angaben bezüglich der Sendung betreffe, so verstehe es sich vor allem, daß dieselben nur Vorschläge seien. Die Meisterin wisse z. B. nicht, ob nicht der blau-goldene Schwan sich nicht besser an einer anderen Stelle ausnehmen würde. Sie bitte daher immer um Brückners künstlerische Korrekturen, wenn sie eine Angabe mache ... Die Schwerter der Sachsen (Skamma Sax) seien kurz. Sie fragt, ob es möglich sei auf der Bühne für die Stelle, wo sie sie in den Boden stoßen, eine Art Erhöhung einzurichten, damit sie sich nicht zu bücken hätten ... Die Meisterin sagt vielen Dank für die Zeichnung des Nachens, die ihr sehr gefalle; sie sei froh, daß Brückner die sagenhafte Form der Nußschale beibehalten hätte und möchte ihn bitten nicht weiß und keine Gold-Zieraten, sondern helles Nußbaumholz, wenn es solches gebe, sonst helle Eiche und darin Vertiefungen, sodaß Schatten und Licht sei. Aber kein Gold! Hoffentlich wäre er damit einverstanden ... Das Boot schiene Kranich zuerst Schwierigkeiten gemacht zu haben. Aber jetzt sei er mit der Handhabung desselben vertraut, sodaß sie glaube, daß sie des Tapezierers aus Coburg nicht bedürfen würden ...

... Der 2. Akt sei bis jetzt immer unrichtig gemacht worden, insbesondere die verschiedenen Tore, durch welche die Mannen, die Knechte zusammenkommen. Auch bitte sie, daß Pallas, Kemenate, Pforte des Münsters, Turmtor (letzteres im Hintergrund rechts) sich sehr abheben. Die Erhöhung vor der Pforte des Pallas, aus welcher der Heerrufer schreitet, ziemlich bedeutend, damit der Heerrufer sich genug abhebe von der Volksmenge... Anbei lege die Meisterin 1. ein paar kleine Notizen über Architektur, die sie in einer sehr guten Monographie vorgefunden hätte, 2. einen kleinen Grundriß und Skizze, die sie ihren Sohn zu entwerfen beauftragte in der Sorge, sie könnte mit ihren Aussagen undeutlich werden... Ferner bitte sie die Stufen vor dem Pallas möglichst hoch zu richten, damit sowohl Elsa wie der Heerrufer hoch über das Volk ragen. Endlich bitte sie den Mauervorsprung neben der Kirche, hinter welchem sich Telramund versteckt, recht deutlich und architektonisch interessant zu gestalten. Von dem Turmtor bis zum Münster wäre etwas originelles, mannigfaltiges an Mauerwerk zu erfinden... Im 2. Akt bitte sie so viel Eingänge nach der Burg als möglich, damit sie die Mannen von verschiedenen Seiten herauskommen lassen könne.
... Ferner am Schluß des 2. Aktes, wenn die Orgel ertöne und König, Lohengrin und Elsa in die Kirche eintreten, erschienen auf dem Söller vor dem Pallas und auf dem Turm je 2 Trompeter. Da sie den Turm wohl nicht ganz sichtbar machten, so würde die Meisterin bitten, auf dem Teil eine Altane anzubringen, wo, recht bequem, die Trompeter stehen könnten. Sie denke, es würde auch als architektonisches Motiv gut wirken... Sie lege Brückner einen Bestellzettel für die Kgl. Bibliothek Dresden bei. Indem sie in einem Buch (Peuker „Über die Germanen der Urzeit") eine Burg erwähnt sah, die Salzburg, glaube sie, daß sie ihm für den 2. Akt werde dienen können; ihre vollständige Beschreibung finde sich: „6. Jahrgang des Anzeigers für teutsche Vorzeit von Krieg." Sie schreibt, Brückner wolle die Güte haben mittels des Bestellzettels sich diese Schrift zu verschaffen. Das Terrain der Salzburg sei freilich ein ganz verschiedenes von dem Antwerpens, und sie würden wohl einen römisch beeinflußten Bau anzunehmen haben. Aber vielleicht fänden sich für die Mauer und sonst nach interessante Motive, die Brückner gebrauchen könne. Ferner hätte sie in „Peuker" folgenden Satz gelesen, der Brückner vielleicht auch etwas nütze: „Burgturm": Auf dem höchsten Punkt im Inneren erhob sich überall der viereckige, zuweilen auch runde Wachturm Bergfried genannt — bis ins 10. Jahrhundert Bestandteil jeder Burg... Anlage an ihren Brief sei: ein Bestellzettel für Dresden bezüglich der Salzburg; sie glaube nicht, daß Brückner viel daraus werde entnehmen können. Brabant wäre durchweg romanisiert, Antwerpen im 9. Jahrhundert eine bedeutende Veste; aber eines oder das andere Motiv finde Brückner vielleicht doch... Sie lege es der Vollständigkeit wegen bei... Der Balkon im 2. Akt, wo Elsa erschiene, müßte auch an einer Stelle erhöht werden, damit Elsa mit dem Ellenbogen sich darauf lehnen könnte... Die Meisterin habe die Maquettes zu Lohengrin gesehen und finde sie wunderschön... Vielen, vielen Dank... Der zweite Akt insbesondere sei herrlich...
... für den 3. Akt müßte wohl das Erker-Fenster mit dem Ruhebett daran so erfunden werden, daß Lohengrin ohne sich zu erheben aus dem Fenster deutend das: „Atmest du nicht" etc. singen könnte. Dieser Moment sei sehr wichtig in der Szene und so bittet die Meisterin alles darauf zu wenden, um es in neuer Gestaltung zu bringen. Sie habe in München den ersten Band von Hefner-Alteneck durchgesehen und u. a. dort ein Motiv (gold und rot) für den Vorhang des Brautgemachs gefunden. Sie meint, Brückner besitze gewiß „Hefner"? Das Gemach möchte so warm mit Teppichen behangen sein wie möglich, kurz sich auch ganz von dem Herkömmlichen unterscheiden... Sie habe an die Direktion der Kgl. Bibliothek in München geschrieben und um den 1. Band Hefner-Alteneck gebeten, damit Brückner einige Ornamente und Motive sich daraus entnehmen könne. Sobald sie ihn habe, schicke sie ihn an Brückner ab... Im 3. Akt dächten sie sich die Beleuchtung anfangs Morgenrot und dann voller Tag... Es freue sie sehr, daß der Band „Hefner-Alteneck" Brückners von einigem Nutzen sein könne... Bezüglich des Brautgemachs danke sie Brückner herzlich für die treue Beachtung der Dichtung... Der Meisterin selbst wäre dieses Moment entgangen, und sie habe sich lang überlegt, wie sie Blumen oder Festons anbringen könnten. Aber sie habe eine gewisse Sorge vor gemachten oder gemalten Blumen, und so würde sie bitten das Gemach nur mit Teppichen und Decken zu behängen und zwar vielleicht so: was um das Bett herum sei und das Bett selbst: seidig, mit Blumen bestickt. Dann abstufend etwa durch Streifen hell bis zu den orientalischen Teppichen. Das Ruhebett beim Fenster auch sehr weich umgeben und in den Farben so gehalten, daß es schön zu den Kostümen stimmt... Dieses ganze Brautgemach bitte sie so traulich, weich und reich, ohne jede Steifheit, wie nur möglich zu machen... Die Meisterin wurde unterbrochen, dachte aber über die Ausschmückung mit Blumen nach und kam zu folgendem Resultat: An den zwei Türen je zwei ganz stilgerechte Ständer mit Ampeln für die Kerzen, welche mit Rosengewinden umschlungen wären und an dem Ende links vom Zuschauer ein größerer solcher Ständer ebenfalls mit sol-

chen Rosengewinden — im ganzen also 5. Sie bitte das Gemach so einzurichten, daß zuerst die Beleuchtung warm und traulich, heimlich; beim allmählichen Erlöschen der Kerzen: ein fahler, grauer Morgen. Für den Heerbann darauf: volle, blutige Morgenröte und dann: Tag, aber nicht so glänzend wie im 1. Akt... Sie bittet die Tapetendecken, wo die mit Rosen geschmückten Ständer stehen würden, in der Farbe so einzurichten, daß die Rosen mit ihrem Laub gut sich abheben und wirken... Sie danke Brückner sehr für die Zurücksendung des Bandes „Hefner-Alteneck", den sie der Kgl. Bibliothek wieder zustelle... Die Meisterin fügt nur noch die Meldung hinzu, daß sie sich gedacht habe, es würde doch besser sein, wenn die Vorhänge an dem Bett des Brautgemachs von Lohengrin halb geschlossen wären... Sie freue sich im voraus auf die Sendung von Brautbett, Ruhelager (u. Zelt). Das Ruhelager solle derart sein, daß Lohengrin Elsa (nach der Erschlagung Telramunds) daran anlehnen könne... Sie sende mit vielem Dank die Teppichmuster zurück. Unbedingt stimme sie Brückner bei bezüglich der Wahl des Vorhangs. Die anderen ausgesuchten Teppiche bitte sie im Tone schön abzustimmen, sodaß nichts Grelles erschiene und man ungefähr den Eindruck der Mosaiken in St. Marco habe, reich in Farben und Linien, aber besonders still und tief... Nur zwei Worte noch: sie habe sich an Dr. Bode, den Direktor der Berliner Galerie gewendet, um zu erfahren, ob man in der Burg von Antwerpen im 10. Jahrhundert orientalische Teppiche annehme könne und welcher Art diese gewesen sein mögen. Sie hätte sich ein Werk mit Angaben ausgebeten. Sollte etwas herauskommen, würde sie es Brückner schicken, um vielleicht zwei orientalische Teppiche unter den anderen anzubringen.

...Sie fragt, ob Brückner die Abhandlung über orientalische Teppiche erhalten habe. Sollte die Adresse des Absenders nicht dabei sein, so würde sie bitten, die Abhandlung, wenn Brückner sie nicht mehr gebrauche, ihr nach Bayreuth zu senden. Sie gebe sie dann zurück... Sie hätte Brückner durch den Maschinenmeister Kranich bitten lassen den einen großen Kandelaber an der Seite des Brautgemachs vorn massiv und ohne Blumengewinde, gleichsam in dunkler Bronze ausführen lassen zu wollen. Es liege ihr daran, in dem Vordergemach, wo das Verhängnis sich erfüllt, dem Momente des Lichtauslöschens einen besonderen Charakter zu geben. Und so wäre sie Brückner dankbar für die Erfüllung ihres Wunsches und für einen in großartig düster-feierlichem Charakter gehaltenen Leuchter. Für das Ruhebett bittet die Meisterin um einen zweiten Pfosten, wo Elsa ganz am Schluß durch Lohengrin könne angelehnt werden, wo auch das Schwert hänge. Zu beiden Pfosten möchte sie ein Kissen, sodaß der Charakter des Ruhebetts gewahrt würde... Die Bank sei, wie Brückner sie gezeichnet habe, genau, wie sie es sich gedacht habe. Sie werde Herrn Kranich sagen sie ihm zu schicken bezüglich des Vorhangs, welcher an dieser Bank angebracht sei und überlegt, ob es möglich wäre, daß derselbe auch in geraden Falten fiele. Sie finde die Raffung immer etwas modern... Die Meisterin fragt, ob Brückner wisse, wie die Kerzen im Brautgemach zu sein hätten. Sie müßten zuerst kurz vor dem Verlöschen „flackern", wie das die Lichter täten und dann ganz verlöschen. Kranich hätte elektrisches Licht vorgeschlagen. Aber das schiene ihr garnicht der Intention entsprechend und sie wäre ihm für einen Rat sehr verbunden... Sie melde nur, daß sie sich gedacht habe, daß ein oder zwei orientalische Teppiche sich vielleicht nicht schlecht zwischen den romanischen ausnehmen würden. Die ältesten gingen freilich nicht über das 13. Jahrhundert hinaus. Aber Dr. Bode habe ihr versichert, daß ihre Muster, also ihre kleinen, weit älter wären und daß man Geschenke dieser Art recht gut annehmen könnte. Die Meisterin habe nach Berlin geschrieben, damit man ihnen die Abhandlung von Dr. Bode über orientalische Teppiche sende und sie lege hier die Anzeige eines Werkes bei; vielleicht könnten sie es sich ausleihen. Dr. Bode habe ihr noch geschrieben, daß man alles vermeiden müsse — bei den persischen Teppichen — was Drache wäre, weil dieses Motiv erst mit den Mongolen nach Persien gekommen sei... In der Dichtung hieße es: 3. Akt. König geleitet Elsa zu einem hohen Sitz ihm gegenüber. Sie meint, daß dies auch mit der Statur in Verbindung zu setzen wäre. Nur müsse es (dieser Sitz) so konstruirt werden, daß das Spiel zwischen Elsa und Lohengrin ermöglicht sei. Sie sinkt zusammen nach seiner Erzählung, Lohengrin faßt sie in seine Arme, dann sinkt sie zu Boden. Sie erwacht aus ihrer Betäubung, erhebt sich auf den Sitz gestützt und blickt nach dem Ufer. Dann kommt Lohengrin zu ihr und reicht ihr die Gaben (Horn, Schwert und Ring). Gottfried eilt in ihre Arme, sie wendet hastig den Blick nach Lohengrin und gleitet in Gottfrieds Armen langsam zu Boden... Die Meisterin schreibt, bei Brückners liebem Besuch hätte sie ganz vergessen nach dem Zwischenvorhang des 3. Aktes zu fragen und ob er bereits eine Skizze dazu entworfen habe... Das Zelt über dem Sitz des Königs 3. Akt hätte wohl Siegfried erbeten. Recht charakteristisch aus der Zeit würde sie es wünschen.

...Bezüglich Lohengrin möchte sie Brückner um die Zeichnung des „Nachens" bitten und darin eine kleine Vorkehrung, worauf Lohengrin beim Abgang seinen Schild, auf welchen er gelehnt abziehen solle, stellen könne, damit er sich nicht zu sehr zu bücken habe...

550 Jahre Musikpflege an Deutschlands ältester Hochschule

Zur Feier der Heidelberger Universität 1386—1936

Von Friedrich Baser-Heidelberg

Vor mehr als 22 Jahrhunderten konnte Platon seinen Griechen die Musik als wichtigstes Bildungsmittel vorschlagen. Bei den olympischen, pythischen, isthmischen und nemeischen Spielen fielen ihr wichtigste Aufgaben zu, wie bei den Panathenäen oder in der Akademia. Diesen Namen übernahm das Mittelalter für meist amusische Theologen- und Gelehrtenverbände. Erst die florentiner Gelehrte-Dichter-Musiker, die das altgriechische Musikdrama suchten und die Oper fanden, verbanden wieder mit ihr Musikalisches.

In Deutschland schlugen die Humanisten an den Universitäten zuerst der Musik eine Bresche. In Heidelberg waren es Konrad Celtis, Rudolf Agricola und Reuchlin, die ihren Studenten auch musikalische Anregungen vermitteln konnten. Gleichzeitig machte sie ihr Kommilitone Johannes von Soest, der berühmte Singemeister des Kurfürsten Philipp, mit der Kontrapunktik der Niederländer bekannt. In Cleve und Brügge hatte dieser Johannes de Susato den neuen niederländischen und englischen Stil gründlichst kennengelernt und brachte ihn 1472 nach Heidelberg, wo er bis 1914 wirkte. Er hatte stimmbegabte Studenten für die „Schloßkapelle" auszubilden, die bereits 40 Jahre vor der Universität (1346—1386) gegründet worden war, von der Merian meinte, „daß diß die erste Capellmeisterey in Teutschland gewesen". Noch enger wurde die Verbindung des Singemeisters mit der Universität 1476, seit er Medizin studierte und Doktor der „Erzny" wurde, hierüber auch in Heidelberg und in Pavia zeitweise dozierte. Leider ist von seinen zahlreichen Schriften gerade das Werk spurlos verlorengegangen, das uns besonders wichtig gewesen wäre: das über die „Musica subalterna". Vermutlich verteidigte er hier die Vielstimmigkeit und Kontrapunktik, die Kunst eines Dufay und Binchois, gegen die leichten, von Spielleuten und Fahrenden verbreiteten Weisen. Ihnen neigten die Heidelberger Humanisten zu, wie Rudolf Agricola, der sich über die Tonsätze Johannes von Soest mit 9 oder gar 12 Singstimmen ärgerte: „Aber nie habe ich sie drei- oder vierstimmig singen hören, was mir sehr gut gefallen würde. Doch ich will mich nicht als Kritiker aufwerfen, denn es kann auch sein, daß sie besser sind, als ich beurteilen kann." Agricola liebte, wie auch Konrad Celtis, seine Laute, die beide durch Feld und Wald und frohe Wanderschaft, aber auch auf ihre geistigen Entdeckerfahrten ins verlorne Land der Griechen begleitete. In ihren Studierstuben suchten sie nach den längst verklungenen Weisen, die zu jedem metrisch gefaßten Text der alten Griechen erklungen sein mußten. So regte Reuchlin seinen Schüler Tritonius an, Verse des Horaz zu vertonen, und beauftragte den Heidelberger Komponisten Daniel Megel, aus Oppenheim gebürtig, zu den Aktschlüssen seiner im Hause Dalbergs aufgeführten Schulkomödie „für die musikalische Fassungskraft der agierenden Schuljugend berech-

nete Melodien" zu schreiben. Sie mögen die ersten Vorstufen zu den späteren Opernfinales gewesen sein.

Diese Humanisten belebte nach den scholastischen Theologen ein schwungvoll musischer Geist. Celtis begeisterte seine Studenten für seine Idealvorstellung der verlorengegangenen griechischen Musik, nach der er mit den Florentinern fahndete: „O heiliges und gewaltiges Schaffen der Sänger, du allein vermagst alles dem Verhängnis zu entreißen, Staub und Asche unter die Sterne zu versetzen!" Seinen Kollegen Rudolf Agricola schätzte er und der Rektor Johann von Dalberg als „ausgezeichneten Musiker und Tondichter": „Dann auch wußt' er mit Spiel und Gesang die Sorgen zu wenden, malte mit kunstreicher Hand, was ihm auch immer gefiel." Der junge Heidelberger Student Melanchthon erinnerte sich dieses leider so bald ausgestorbenen Professorentyps: „Wann sie Tanz hielten, so schlug Rudolphus (Agricola) auf der Lauten."

„Die schoen orgeln" in der Schloßkapelle rühmte schon der Hofpoet Michael Behaim 1470, der letzte Minnesänger und erste Meistersinger von den vielen, die in Heidelberg bei Hofe und in der Stadt sich hören ließen (Bligger von Steinach, der Herr von Wisselohe, Friedrich von Hausen, Oswald von Wolkenstein, Michael Behaim und fahrende Spielleute). Vertrat Johannes von Soest die Kontrapunktik, so wurde Heidelberg durch Arnold Schlick zum Hochsitz des Orgelspieles. Seine beiden Werke „Spiegel der Orgelmacher und Organisten, allen Stiften und Kirchen, so Orgel machen lassen, hochnützlich" und „Tabulaturen etlicher lobgesang und liedlein uff die orgeln und lauten ..." (1511, 1512) zeigen ihn als fortschrittlichsten Organisten seiner Zeit, der nicht nur die Lauten, auch schon seine Orgel (fast zwei Jahrhunderte vor Andreas Werckmeister!) temperiert stimmte. Von seinen 1506 und 1511 in Heidelberg immatrikulierten Söhnen soll Arnold Schlick der Jüngere als Musiker hier gewirkt haben. Dem Tabulaturenwerk seines Vaters ließ er einen Brief vordrucken, der den erblindeten Vater ermuntert, auf „fleissige Bitt vieler Liebhaber der allerfröhlichsten und ergötzlichsten Kunst der Musik seine Kunst auf der Orgeln, Lauten und Gesang zu tabulieren und zu notieren und durch die Druckerei ausbreiten zu lassen". Im folgenden Brief verteidigt sich der Vater gegen die bösartigen und ungerechtfertigten Angriffe eines einstigen Heidelberger Schülers Johannes von Soests, des Basler Sebastian Virdung in seiner „Musica getutscht" 1511. Wie wenig sie Schlicks wohlverdienten Ruhm schmälern konnten, zeigte Andreas Ornithoparchus in Meiningen, der ihm sein bedeutsames Werk „Musicae activae micrologus" 1517 widmete. Es war aus Vorlesungen entstanden, die Ornithoparchus in Heidelberg, Tübingen und Metz gehalten hatte.

Schlicks Liedpflege begeisterte den jungen Sänger der Hofkapelle Lorenz Lemlin (1513 immatrikuliert) für das schlichte deutsche Lied, dem er dann als Kapellmeister bis zu zu seinem Tode 1549 unermüdlich diente. Von den zahlreichen Schülern Lorenz Lemlins (Kaspar Othmayr, Jobst von Brant, Georg Forster, Stefan Zirler) wurde seine Liedpflege in alle Gaue hinausgetragen. Besonders Georg Forster wurde nicht müde, Sammlungen in Druck zu geben. Die bedeutendste bringt in fünf Teilen (Nürnberg 1539, 1540, 1549, 1556) 380 Lieder, darunter eigene und viele seines einstigen „Tisch- und Schulgesellen" Jobst von Brant und seiner „alten Heydelberger tisch- und beht-

gesellen" Kaspar Othmayr und Stefan Zirler, der in Heidelberg hochbetagt als kurfürstlicher Kammersekretarius starb.
Einige dieser Lieder werden heute noch gesungen, wie Lemlins „Der Gutzgauch auf dem Zaune saß" oder Othmayrs „Mir ist ein schöns brauns meydelein gefallen in mein sinn", „Ich schell mein Horn in jammerthon", „Ach Gott, wie weh thut scheyden", „Ich hört ein frewlein klagen" oder das überall seit Jahrhunderten gesungene „Entlaubet ist der walde".
Zugleich wurde den meist studierenden Chorsängern auf dem Schlosse ausgiebig Gelegenheit zuteil, alle großen Kontrapunktisten dieser Zeit kennenzulernen, Josquin de Près, Pierre de la Rue, Mouton, Brümel, Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer, Festa, Willaert und die Madrigalisten Verdelot und Arcadelt. Eine vielseitigere Noten- und Instrumentensammlung, als die Heidelberger, gab es wohl damals (1544) nirgends. Bald aber übertönte den frohen und frommen Sang Theologengezänk, dem der Schlachtenlärm der Konfessionskriege folgte. Der Absolutismus zerspaltete das vertrauensvoll-innige Verhältnis zwischen Hof und Universität. Ihre kostbare Bibliothek mit der Manesse-Liederhandschrift wurde 1623 Tillys Beute, die nach Rom abgeführt wurde. Erst ein Jahrhundert nach der Zerstörung konnte im Chorteil der Heiliggeistkirche als Abglanz der Mannheimer Schule eine Kirchenmusik aufblühen, die erwählte Werke von Pergolese und Hasse bis Stamitz, Dittersdorf und Vogler brachte. Die Studenten aber blieben einzelnen Privatmusiklehrern überlassen, unter denen 1773 der Dichter-Musiker Schubart auftauchte, um dann sein Glück in Mannheim und Schwetzingen am Hofe zu suchen.
Beide ödesten Jahrhunderte der Heidelberger Universität (17. und 18. Jahrhundert) wurden nur durch einen poetischen Hoffnungsschimmer kurz vor Ausbruch des 30jährigen Krieges erhellt, der auch einer deutschen Oper hätte zugute kommen sollen: die Bemühungen von Martin Opitz und Zincgref, einem geborenen Heidelberger, um dichterische Formung unserer Muttersprache. Doch erst später sollte Opitz mit seinen Bemühungen um die Operndichtung Erfolg haben.
Erst die Neuorganisation der Universität 1803 belebte wieder studentisches Musikleben. Bei den Einweihungsfeiern sangen Studenten (erstmals diesseits des Inn) Josef Haydns Kaiserhymne, unser Deutschlandlied, auf neuen vaterländischen Text. Josef Görres begeisterte seine Studenten für das altdeutsche Volkslied, Thibaut versenkte sich mit ihnen in alte a-cappella-Kunst. Jeden Donnerstag versammelte er seine Studenten und Sängerinnen in seinem Hause (oft über 70) um seinen Flügel, um Palestrina, Marcello, Lotti, Händel oder Volkslieder zu singen. Unter den unzähligen Semestern, die seine werbende Begeisterung erfassen konnte, waren Archäologen, wie Gustav Parthey, Juristen, wie A. Reichensperger und sein Freund Albert von Thimus (dessen „Harmonikale Symbolik des Altertums" von unserer Musikwissenschaft erst neuerdings in ihrer ganzen Bedeutung erkannt wurde), Dichter, wie Gottfried Nadler, Maler, wie Christian Köster, Musiker, wie Bernhard Klein und Waldbrühl (Zuccalmaglio), die im einzigartigen Singkreis mitwirkten, oder der spätere Greifswalder Dozent Baumstark, den Thibaut zu seiner „Sammlung auserlesener Volkslieder der verschiedenen Völker der

Erde" anregte, die Eduard Baumstark zusammen mit seinem Heidelberger Kommilitonen W. von Waldbrühl 1836 herausgab. Leider schmuggelte Zuccalmaglio in seine späteren Volksliedersammlungen so manches Eigene ein, das sogar ein Kenner wie Johannes Brahms unbedenklich als echtes Volkslied annahm.

Mächtige Anregungen nahmen Ludwig Spohr, Zelter, Goethe, Robert Schumann, Jean Paul u. a. von diesen Chorabenden mit, auch viele englische und französische Studenten, wie der Dichter Edgar Quinet.

Führte Thibaut seine Liedpflege im Sinne der Volksliedersammlungen Herders durch, so knüpften Achim von Arnim und seine Helfer in ihren drei Bänden „Des Knaben Wunderhorn" an die Volksliedblüte um Lorenz Lemlin, Georg Forster an, wie sie durch die finsteren Jahrhunderte weitergewirkt hatte. Die Wunderhornbewegung wirkte über Eichendorff, Uhland, Wilhelm Müller, Lenau und Hebbel auf die Liedvertoner Franz Schubert, Robert Schumann, Robert Franz, Heinrich Marschner usw. bis Armin Knab, Hans Pfitzner und Richard Trunk.

Die Universitäts-Musikdirektoren halfen, ihren Studenten in der Musik ein wertvolles Gegengewicht gegen einseitige Hirntätigkeit mitzugeben: Hoffmann wirkte 1810 mit dem jungen Cellisten Alexander von Dusch als Geiger bei den Heidelberger Konzerten Karl Maria von Webers mit, zugleich mit dem Studenten Gambs, der in den Freiheitskriegen fiel. Bernhard Kreutzer und Ludwig Hetsch veranstalteten seit 1834 im Schloßhof mit Riesenchören weithin geschätzte Oratorienaufführungen (J. Haydn und Händel). Schletterer, der Wagnergegner, und Karl Boch warben für Schubert und Schumann, Philipp Wolfrum für Bach, R. Wagner und Liszt, für Max Reger, Humperdinck und Max von Schillings wie Richard Strauß. Gegen den „Händel-süchtigen" Gervinus (der 1856 mit Chrysander die Händel-Bewegung ins Leben rief) und die Wagnerfeinde Köchly und Kuno Fischer hatte der erste Musikwissenschaftler, der „Ästhetiker der Tonkunst" Ludwig Nohl (1861—63, 1872—1885) erbittert für Wagner und Liszt zu kämpfen. Philipp Wolfrum gründete 1885 den „Akademischen Gesangverein" zugleich mit seinem „Bachverein" und zählte unter seinen Schülern Fritz Stein, Karl Hasse, Hermann M. Poppen (sein Nachfolger seit 1919), Siegfried Kuhn, H. Kaminski, H. Cassimir, Geyerhaas und Clement Harris. Den Musikwissenschaftlern Th. Kroyer und H. J. Moser folgte H. Besseler. Welche Fülle lebendiger Kräfte in fünf Jahrhunderten!

Ein neuer Kurs?

Die 67. Tonkünstlerversammlung in Weimar

Von Richard Litterscheid-Essen

Es war zu erwarten, daß sich der Allgemeine Deutsche Musikverein in diesem Jahre entscheiden würde, ob er nur ein privater Verein wie jeder andere auch oder eine unentbehrliche, aus eigener Initiative geborene Einrichtung zur systematischen Steigerung der deutschen Musikkultur und zur Förderung des jeweils zeitgenössischen

Musikschaffens in seiner Gesamtheit sein wollte. Denn es fehlte bekanntlich in den letzten Jahren nicht an berechtigten lebhaften Angriffen gegen die Musikpolitik dieses Vereins. Sie konnten nicht länger unbeachtet bleiben; und es schmälerte auch nicht ihre Richtigkeit, wenn der erste Vorsitzende, Professor Dr. Peter Raabe in Weimar mehrfach Gelegenheit nahm, einige ungerechte kritische Äußerungen beleidigender Art gegen führende Mitglieder des ADMV. zurückzuweisen. Mit einer völlig neuartigen Programmwahl für die Konzertveranstaltungen kündigte sich der neue Kurs im ADMV. an. Es wird sich nun erweisen müssen, ob die Ergebnisse dieses Festes nur zufällig heraufbeschworen waren, oder ob der Verein gewillt ist, auf dem nun einmal beschrittenen neuen Wege fruchtbringend weiter zu gehen.

Insofern bekundete sich in der Programmzusammenstellung eine neue Musikpolitik, als dieses Mal sich der Musikausschuß nicht mit der Vereinigung einiger Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke begnügt hatte, sondern auch wichtige Formen eines Musizierens heranzog, die geeignet sein konnten, eine neue Verbindung von Musik und Volk herzustellen. So war der Musik der Hitler-Jugend eine eigene Veranstaltung eingeräumt, so wurde das Volksliedsingen berücksichtigt und so brachte man auch Musiken zur Umrahmung festlicher Veranstaltungen politischer oder kultureller Art zur Aufführung. Für die anderen Konzerte wurden vornehmlich Werke gewählt, die geeignet sein konnten, durch ihre vorwärtsweisende Stilhaltung Entscheidungen über Stil und Richtung des gegenwärtigen Musikschaffens herbeizuführen. Mit wenigen Ausnahmen kam die junge Generation nach 1904 zu Wort. Aber im Gegensatz zu den früheren Tonkünstlerfesten zeigten sich die Werke dieser Jugend wesentlich weniger epigonal, wie sie überhaupt weit wichtigere schöpferische Ergebnisse beizusteuern hatte, als viele der älteren Komponisten, denen man bei den vergangenen Tonkünstlerfesten mit der Aufführung eines ihrer Werke eine Freude bereitet hatte. Das gerade, was jene Werke damals auszeichnete: eine ausgesprochen rückwärtige Musikgesinnung, die nur das zu wiederholen vermochte, was die großen Meister des vorigen Jahrhunderts viel besser formuliert hatten, also das, was einst dem ADMV. den Beinamen des Vereins der Rauschebärte eintrug, war dieses Mal vermieden. Ganz offensichtlich war bei der Auswahl der Werke sorgfältiger vorgegangen worden. Offensichtlich aber auch hatte sich der Musikausschuß größere Mühe gegeben, typische Zeugnisse des jungen deutschen Musikschaffens aufzufinden und einzubeziehen.

Aber auch noch in anderer Hinsicht wurde der Wille deutlich, den ADMV. aus seiner Rückständigkeit herauszuheben und ihn zu einem nützlichen Faktor im deutschen Musikleben zu machen, und zwar bei Gelegenheit der Hauptversammlung, die endlich einmal ein völlig anderes Gesicht zeigte als in den früheren Jahren. Dieses Mal war es nicht mit einem trockenen Kassenbericht oder einem kurzen Referat getan. Alles war auf Lebendigkeit und Aktivität gestimmt. Der erste Vorsitzende, Professor Dr. Peter Raabe, bewies mit seinem jugendfrischen Temperament einen imponierenden Kampfgeist und suchte vor allem die ungerechtfertigten Angriffe gegen den ADMV. auf das schärfste zurückzuschlagen. Daß er bei der Abwehr der allgemeinen Kritik

an der bisherigen Musikpolitik des Vereins auf unerschütterlichen Widerstand stoßen mußte, war selbstverständlich; denn die Programme der Tonkünstlerfeste blieben auch noch nach dem Umschwung unumstößlicher Gegenbeweis genug. Dafür aber vermochte er die erhobenen Anschuldigungen gegen eine angeblich bewußt einseitige Bevorzugung von Schülern des Obmannes des Musikausschusses, Professor Joseph Haas, mit einleuchtenden Erklärungen, hinter die sich der gesamte Vorstand und der Musikausschuß stellten, zurückzuweisen und von der Lauterkeit Prof. Haas' in seiner ehrenamtlichen Aufgabenerfüllung zu überzeugen.

Weiterhin gaben einige Satzungsänderungen Anlaß dazu, an den neuen Willen des Vereins zu glauben. Professor Dr. Peter Raabe kündigte an, daß von nun ab einer Überalterung des Vorstandes durch eine Zeitbegrenzung seiner Amtsführung gesteuert werden solle. Auch ist geplant, durch Aufnahme eines Nichtmusikers in den Vorstand zu verhindern, daß die Tonkünstler alle Dinge gewissermaßen „unter sich" beraten. Schließlich auch sollen in Zukunft die Hauptversammlungen weit mehr ein Forum sein, vor dem vor allem kritische Ausstellungen an der Arbeit des ADMV. wie überhaupt Fragen der Musikpflege der Förderung der jungen Musik und vieles andere in lebhafter Aussprache behandelt werden sollen. Der humorvoll gesprochene Satz Professor Raabes „Die Bärte lassen sich rasieren" durfte als eine allgemeine Verheißung gelten; und wir hoffen, daß diese Bärte nun nicht wieder nachwachsen.

Als erste Änderung kündigte Professor Raabe an, daß Professor Paul Graener und Max Donisch auf eigenen Wunsch ihre Ämter im Vorstand niedergelegt hätten, und daß er an ihre Stelle Hugo Rasch (als Schriftführer) und den Komponisten Ernst Gernot Klußmann berufen hätte.

Neue Gemeinschaftsmusik?

Vom musikpolitischen Standpunkt her waren vor allem jene Veranstaltungen besonders bedeutsam, die durch die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik der Herstellung einer neuen Verbindung von Musik und Volk gewidmet waren. Mit einem Volksliedsingen in der stimmungsvollen Umgebung des Römischen Hauses im Weimarer Park suchte man die Wurzeln der deutschen Musik bloßzulegen. Allerdings war man von vornherein damit auf dem falschen Wege, daß man es mit einem konzertmäßigen Vortrag von Volksliedbearbeitungen Alfred Thieles (geb. 1902, und mit einer theatralischen Fassung des Liedes „Es stieß ein Jäger wohl in sein Horn" von August von Othegraven (geb. 1864) bewenden ließ und weder durch eine Auswahl von passenden Liedern (man hörte unter anderem am hellen Nachmittag „Ade zur guten Nacht") noch durch ein angemessenes Rahmengeschehen eine lebendige Verbindung von Singenden und Hörenden herstellte. Wenn irgendwo die aktive Beteiligung der Hörerschaft, das Mittun, die gemeinschaftsbildenden Werte der Musik hätte auslösen können, dann bei solchem Volksliedsingen. Vollends aber wurde diese Veranstaltung dadurch ihrer eigenen Aufgabe entrückt, als in den Mittelpunkt die Orchestervariationen über „Morgenrot" von Gottfried Müller (geb. 1915) gestellt worden waren, ein ausgesprochenes Konzertwerk in enger Anlehnung an die Mozart-

variationen von Max Reger (wobei es nur erfreulich war, daß dem jungen begabten Komponisten überhaupt bei diesem Musikfest das Wort erteilt wurde).

Genau so wie für das Volksliedsingen hatte man es auch verabsäumt, die dargebotenen Festmusiken in einen artgemäßen Rahmen zu stellen. Sie wurden unverbindlich auf dem Vorplatz des Weimarer Nationaltheaters vorgetragen, genau so wie eine Stunde vorher eine Militärkapelle in sauberer Form Unterhaltungsmusik geboten hatte. Da die aufgeführten Werke somit ihren Sinn nicht erfüllen konnten, und zum Teil im übrigen auch, wie die Musiken für Blechbläser und Schlaginstrumente von Hans Uldall (geb. 1903), nicht genügend Substanzkraft besaßen, mußte diese Veranstaltung lediglich ein Versuch bleiben mit der Anregung, im nächsten Jahre ähnlichen Festmusiken den einzig möglichen richtigen Rahmen zu verleihen. Am sympathischsten zeigte sich bei dieser Gelegenheit ein „Weckruf, Lob der Arbeit" von Karl Gerstberger (geb 1892), ein Chorwerk, dessen leichte Faßlichkeit nur durch die Schwere des Goethetextes beeinträchtigt schien. Als interessanter Ansatz war auch eine Festmusik mit einstimmigem Massengesang von Hermann Schroeder (geb. 1904) zu werten.

Weitaus näher am Ziel, wenigstens was die Zielerkenntnis und das Wollen anlangt, zeigte sich die Musik, die anläßlich einer Feierstunde der Hitler-Jugend dargeboten wurde. Gerade die musikalische Arbeit der Hitler-Jugend bemüht sich ja seit längerer Zeit darum, aus den volksnahe gewachsenen Liedern der Bewegung und überhaupt aus der urtümlich deutschen Musik neue Musizierformen zu finden, die eine Verbindung von Musik und Volk geradezu naturnotwendig im Gefolge haben müssen. Die kompositorischen Ergebnisse allerdings, soweit sie bei dieser Veranstaltung sichtbar wurden, zeigten erst einen Anfang. Am nächsten am Ziel hielten einige Liedsätze zu gemeinschaftlichem Singen. Aber dadurch konnte durchaus nicht eine zeitnahe Tonsprache, die unserer heutigen Seinshaltung entspricht, ersichtlich werden, daß die beiden Komponisten Heinrich Spitta und Gerhard Maaß in Ciaconnen und Sätzen aus einem feierlichen Auftakt die Tonsprache des 17. Jahrhunderts wohlgeformt nachahmten. Hier war im wesentlichen zunächst nur das Suchen nach wachstumsfähigen Wurzeln der deutschen Musik zu erkennen, aber nicht ein Instinkt für eine Tonsprache, die voll und ganz dem Musikgefühl der Gegenwart entspricht.

Formal am nächsten den Zielen, in festlichen Musikformen die ausführende und die mithörende Gemeinde zu verbinden, erwiesen sich die in einem Jenaer Konzert aufgeführten Chorgemeinschaften von Ludwig Weber (geb. 1891), die den Gesang der Hörerschaft als cantus firmus in die Gesamtstruktur der Chorkomposition einbeziehen. Wenn sich dabei das Werk „Nun laden wir den Frühling ein" als weniger tauglich erwies, so lag das vor allem daran, daß der cantus firmus zu wenig aufschwingende Bewegung besaß und die klare Entwicklung der Form durch kontrapunktisch instrumentale Spielereien unterbrochen wurde. Dafür aber bewährte das Werk „Heiliger Name" — allerdings mit einem untauglichen, weil allzu symbolbelasteten Text — seine mitreißende und einbeziehende Kraft aus der straffen Formung der Musik, die in ihrer Schlußsteigerung den Geist Bachs beschwört. Wenn Webers

Gedanken der Chorgemeinschaft mehr als ein Versuch sein, also fruchtbar verwirklicht werden soll, so wird noch mehr als bisher ein Abgehen von allen konstruktiv kompositorischen Mitteln und eine Hinwendung zur einfachen, klar durchschwingenden und sich steigernden Form notwendig sein.

Neue Orchesterwerke

Sehr bemerkenswert war es, daß die dargebotenen Orchesterwerke eine wesentlich neuere Haltung aufwiesen, als die wiedergegebenen Chorwerke, und es war nicht uninteressant, in diesem Zusammenhang zu erfahren, daß die Orchesterwerke von der jüngeren Gruppe und die Chorwerke von der älteren Gruppe des Musikausschusses ausgewählt worden waren. Am entschiedensten und eigenwüchsigsten bewährten sich dabei die „Sinfonische Fantasie für Orchester über ein Thema von Frescobaldi" von Karl Höller (geb. 1907), ein Werk, in dem klangliche und polyphone Elemente zu einem ausgezeichneten Ausgleich gebracht waren und in dem aus einer sicheren Beherrschung aller Mittel höchste Wirkungsfähigkeit gegeben war. Somit dürfte sich Höller seit dem Tonkünstlerfest 1931 in Bremen als einer der stärksten Aktivposten der Feste des ADMV. erneut erwiesen haben. Auf seiner Linie eines neuen Stils, der eine absolutmusikalische Tonsprache bevorzugt und einer stärkeren Verdichtung der musikalischen Substanz in eigengesetzlichen Formen zustrebt, befanden sich auch das „Konzert für Streicher und Pauken" des offensichtlich begabten Hans Vogt (geb. 1911), der hier ein temperamentvolles Werk, allerdings noch ohne die letzte formale Glätte schenkte, auch ein „Konzert für Orchester" von Edmund von Borck (geb. 1906), das schon wesentlich mehr formale Sicherheit und einen robusteren Einsatz wirkungsvoller Klangmittel bewies, schließlich auch ein „Konzert für Trautonium und Orchester" von Harald Genzmer (geb. 1909), dem aus verschiedenen Gründen besondere Aufmerksamkeit gebührte. Nicht nur darum war dieses Werk bedeutungsvoll, weil es mit einem vorwiegend einstimmig verwandten elektrischen Toninstrument von erstaunlicher Tonbeweglichkeit und ungewöhnlichem Klangfarbenreichtum bekannt machte, sondern weil seine ernst zu nehmende Entwicklungsfähigkeit durch die sehr lebendig und gekonnt entworfene und in ihren Melodiezügen atemerfüllte Musik Genzmers belegt wurde. Ein Klavierkonzert von Karl Schäfer (geb. 1899) zeigte sich etwas rückgewandter und in seiner Verbindung von spezifisch romantischen Klangmitteln und musikantischen Episoden uneinheitlicher, dafür aber in seinem überaus dankbar geschriebenen Klaviersatz einfallsreich und interessant gefaßt (wobei sich die Pianistin Rosl Schmidt als eine Künstlerin von außergewöhnlichem Können erwies). Auch Johannes Przechowski (geb. 1904) „Sinfonie in h-moll" war als ein freundlicher Begabungsbeweis zu werten, trotzdem hier das Tristan- und Meistersingererlebnis des Komponisten noch nicht voll verarbeitet schien. Hugo Distlers (geb. 1908) eigenwillige, manchmal sogar etwas verschrobene Musizierweise von fraglos eigenschöpferischen Werten trat in der „Musik für Streichorchester und obligates Cembalo" hervor. Trotzdem dieses Werk in vielen Stilmomenten die Musizierweise der Konzerte der Bachzeit offenbarte, zeigte es doch vor allem in dem hübschen Variationensatz über

das Volkslied „Ach, du feiner Reiter" mit dem Satz von Scheidt eine eigene, zeitnähere Haltung. Bei Gelegenheit des abschließenden Konzertes auf der Wartburg hörte man dann noch eine „Ländliche Suite" von Hans Gebhard (geb. 1897) mit einigen hübschen Einfällen, die sich aber in breiten Durchführungen verloren und „Fünf kurze Geschichten" von Hans Petsch (geb. 1891), die aber über primitive Klangkarikaturen kaum hinauswiesen.

Kammermusik

Höchstes Interesse und den lebhaftesten Beifall des Publikums errang sich ein Streichquartett von Kurt von Wolfurt (geb. 1880), das vom Fehse-Quartett delikat musiziert wurde und das sich als eine Schöpfung edelster Haltung aus dem Geiste Regers präsentierte. In sorgfältiger melodischer und klanglicher Zeichnung sind diese Sätze entwickelt und in schönen charakteristischen Bindungen und Durchführungen zu eigenwüchsiger Gestalt erhoben. Im übrigen aber hatte ein „Konzert für zwei Klaviere" des jungen Cesar Bresgen (geb. 1913) mit Recht einen besonderen Erfolg, weil sich hier offensichtlich ein starkes kompositorisches Talent in einer ungewöhnlich frischen und ungehemmten Leistung aussprach. Die Heiterkeit und Beschwingtheit der Ecksätze machten das Werk ungemein bestechend und schufen eine unmittelbare Resonanz, obgleich in gewisser Weise das Italienische Konzert Joh. Seb. Bachs als Vorbild zu erkennen war. Ein Streichtrio von Friedrich Hoff (geb. 1886) vermittelte trotz unleugbarer Satzkunst keine tieferen musikalischen Eindrücke, ebensowenig eine Sonatine für Horn, Trompete und Klavier von Ludwig Gebhard (geb. 1896), in der auch das Problem der besonderen Instrumentenmischung formal ungelöst blieb.

Neue Chorwerke

Das außergewöhnliche Formniveau, das Max Regers dem Andenken der im großen Kriege gefallenen deutschen Helden gewidmetes Requiem (mit der ausgezeichnet singenden Gertrude Pfitzinger) besaß, eignete den anderen aufgeführten Chorwerken trotz wirkungsvoller Klangbildungen weniger. Diese Chorwerke strebten allerdings insofern einem neuen Stilideal zu, als sie mehr rein musikalischen, kontrapunktischen Formungen unterworfen waren und nicht dem Gesetz des „den Text entlang Komponierens" gehorchten wie das Requiem. Bei strafferer Formung hätte der „Hymnus des Glaubens" (nach Worten von Heinz Steguweit) von Karl Thieme (geb. 1909) wesentlich überzeugender und in seiner klaren kontrapunktisch gelichteten Diatonik wesentlich eindrucksvoller wirken können, als er es tat. Inhaltlich reicher und wechselvoller in der Anwendung der Mittel, dabei aber auch auffällig rückgewandt war die „Verkündigung" von Heinz Schubert (geb. 1908), bei der Amalie Merz-Tunner mit ihrem strahlenden Sopran dem Werk gewissermaßen die Seele gab. Hans Wedigs (geb. 1898) „Hymnus der Liebe" zum Text von Hölderlin gelangte übe wirkungsvolle Klangschichtungen ohne eine persönliche Note kaum heraus. Wesentlich eigenwilliger und treffsicherer geformt stand diesem Werk eine „Festliche Hymne" von

Max Gebhard (geb. 1896) gegenüber, die in sanglichen, kontrapunktischen Entwicklungen ablief und deren Schwäche in der zwangvollen Einführung des Deutschlandliedes am Schluß bestand (diese „Festliche Hymne" stammte übrigens aus der Kantate „Durch Nacht zum Licht", die auf dem Reichsparteitag 1934 in Nürnberg ihre Uraufführung erlebte). Als ein unterhaltsames Kuriosum erklang auf der Wartburg die „Wahrhafftige Beschreibung etwelcher Stände, Berufe, Handwerke und Künste" (Hans Sachs) in der musikalischen Fassung Felix Raabes (geb. 1900), dem vor allem im Schlußsatz eine glückliche Formung aus dem Geiste Händels geglückt war.

Nachzutragen wäre noch die Veranstaltung einer Franz Liszt-Feier in der Stadtkirche, die mit Johannes Ernst Köhlers beherrschtem Vortrag der Fantasie über Fuge über B-a-c-h eingeleitet wurde, die aber mit den sentimentalen religiösen Chören, Pater Noster, Ave Maria, Ave Verum und „Die Seligkeiten" (mit dem ausgezeichnet singenden Fred Drissen) und auch mit dem Vortrag des 23. Psalms jene Musikgesinnung Liszts vergeblich nahebringen sollte, für die heute kaum noch ein Verständnis zu erwirken ist.

Unter der sorgfältigen Leitung von Paul Sixt und in der Spielleitung Rudolf Hesses brachte das Nationaltheater in Weimar Cornelius „Barbier von Bagdad" in der Originalfassung und unter der Leitung von Ernst Nobbe, ebenfalls unter der auflockernden Regie von Rudolf Hesses, die Oper „Dr. Johannes Faust" von Hermann Reutter zu Gehör. Obgleich bei allen Aufführungen sorgfältige Vorarbeiten zu erkennen waren, ließen die verschiedensten Leistungen jenes Niveau vermissen, das gerade bei so festlichem Anlaß der Förderung der jungen Musik dienlich gewesen wäre. Vor allem enttäuschte Ernst Nobbe als Dirigent mit undifferenzierten und unbeschwingten Aufführungen, während Felix Oberborbeck mit prägnanten Direktionsleistungen vor allem in seinen Chorarbeiten aufzuwarten vermochte. In Jena zeigten sich Rudolf Volkmann an Regers Requiem und Ernst Schwaßmann an Hans Wedigs Hymnus als gute Chorerzieher.

In einem Weimarer Kirchenkonzert bewährte sich Erhard Mauersberger mit dem Eisenacher Bach- und Georgenchor als ausgezeichneter Chormeister; allerdings hatte Mauersberger die undankbare Aufgabe, Wolfgang Fortners (geb. 1907) wenig einfallsreich den Text entlang komponierte „Deutsche Liedmesse", Max Martin Steins (geb. 1911) instrumental empfundene erste Motette zu interpretieren; drei a-capella-Chöre von Fritz Büchtger (geb. 1903) besaßen wenigstens durch ihre Formklarheit und Anlehnung an den alten Stil größere Eindrucksfähigkeit. Nachzutragen wäre auch noch der Vortrag einer Passacaglia und Fuge für Orgel von Paul Groß (geb. 1898) und eines Orgelwerkes Präludium und Toccata über den Choral „Nun bitten wir den heiligen Geist" von Hans Humpert (geb. 1901) aus der Regernachfolge und eines Variationswerkes von Karl Marx (geb. 1897), das aber nicht die Stoßkraft und Einheit der Tonsprache besaß, wie die anderen Werke dieses Komponisten.

Als bedeutsamstes Ergebnis blieben also bei dieser Tonkünstlerversammlung die Werke von Höller, Vogt, Genzmer, v. Wolfurt und Weber; doch wird man sich auch gern der Werke von Bresgen, Distler und H. Schubert erinnern.

Voraussichtlich werden sich die Städte Frankfurt a. M. und Darmstadt in die nächstjährigen Veranstaltungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins teilen; und bei dieser Gelegenheit wird es sich zeigen müssen, ob die Kursschwenkung des ADMV. nur zufällig war und ob er die Erfahrungen, die er aus diesem letzten Musikfest zog, fruchtbringend zu nutzen verstanden hat.

Eine neue Faust-Oper

Hermann Reutters „Dr. Johannes Faust"

Fast genau nach einem Jahr brachte die Frankfurter Oper wieder eine zeitgenössische Opern-Uraufführung heraus, die mit der Uraufführung von Werner Egks „Zaubergeige" in mehr als einem thematischen Zusammenhang steht. Wieder hat Ludwig Andersen (Dr. Strecker vom Verlag B. Schotts Söhne, Mainz) das Textbuch geschrieben, wieder ist ein altes Puppenspiel zum Opernbuch umgeschmolzen worden und wieder unternimmt ein junger Komponist den Versuch, uns die volkstümliche Oper zu schenken, nach der die deutschen Bühnen ein großes Verlangen haben. Hermann Reutter, 1900 in Stuttgart geboren, in München ausgebildet, gehört zu den namhaftesten jüngeren Komponisten. Lieder, Kammermusik und seine beiden Opern „Saul" und „Der verlorene Sohn" haben auf seinen Namen aufmerksam gemacht, der durch das Oratorium „Der große Kalender" am meisten bekannt wurde. Im „Großen Kalender" unternahm Reutter den Versuch, vom sinfonisch-ausdruckspathetischen Oratorienstil der Spätromantik loszukommen und auf der (ebenfalls von Andersen geschaffenen) textlichen Grundlage von alten Bauernregeln, Kalendersprüchen, Gedichten und Volksliedern eine neue volkstümliche Form des weltlichen Chorwerks zu finden. Mit seiner neuen Oper „Dr. Johannes Faust" strebt er auch auf dem Gebiet der Oper Volkstümlichkeit an. Dabei ist festzustellen, daß sich Reutters Schreibweise seit dem Oratorium bedeutend gelockert und ausgerundet hat. An die Stelle gleichbleibender Ostinato-Formeln, die die Volkstümlichkeit etwas bewußt primitiv ansteuerten, sind wieder ausdrucksreichere, fließendere Formen getreten. Mit ihnen ergibt sich für das Werk in der zeitgenössischen Opernentwicklung eine Stellung zwischen dem auf die alte Nummernoper zurückgreifenden „Günstling" von Wagner-Regeny und der robusten, auf musikalisches Volksgut zurückgreifenden „Zaubergeige" Werner Egks. Dieser Versuch mußte zwangsläufig unternommen werden, solange wir uns noch im schrittweisen Vorwärtstasten nach einem neuen Opernstil befinden. Daß Reutter ihn unternahm, ist ihm als großes Verdienst anzurechnen, wenn auch die Gestaltung seiner Oper in vielen Punkten noch problematisch bleibt.

Auch Reutter ist durch die Abhängigkeit von Stoff und Textbuch verhindert worden, sich als Musiker souverän zu entfalten und sich mit der Musik in eine höhere Ebene,

als sie das Textbuch aufweist, aufzuschwingen. Denn dieses Textbuch ist zwar mit erstaunlichem Geschmack und literarischem Können entworfen. Wieder ist Andersen eine Verschmelzung barocker Dichtung und volkstümlicher Redeweise geglückt, wobei auch ein Gedicht des Romantikers Lenau wie der Kinderreim „Sauerkraut und Rüben" eine legitim wirkende Nachbarschaft eingehen. Aber: so anregend die poetische Atmosphäre für den Musiker sein mußte — bei einer Neugestaltung des „Faust"-Stoffes sind notwendigerweise noch einige andere Fragen zu stellen, als die nach der „musikalischen Brauchbarkeit" der literarischen Form eines Textbuches: Die Fragen nach der Idee und dem geistigen Gehalt. Ihnen wird in diesem Werk keine Antwort zuteil. Zwar wählte Andersen das alte Puppenspiel (in der Simrockschen Fassung), aber er mischt ihm Elemente bei, die für sich selbst wirken und sich geistig nicht mehr mit dem Puppenspiel verschmelzen lassen. Er schlägt das „Gretchen"-Thema an, mit der Einführung eines „Jungen Mädchens", er läßt Faust die Frage nach der „Erlösung" stellen und bekennt sich im Grunde doch weder zu der Erlösungsmöglichkeit des „immer strebend sich bemühenden Menschen", noch zu der Verwandlungskraft des „Ewig-Weiblichen" oder dem alten moraltheologischen Puppenspiel (obwohl sein Faust vom Teufel geholt wird). Dieser Faust ist eine aus Goetheschen, Marloweschen, Lenauschen, puppenspielmäßigen und Don-Juan-haften Zügen zusammengesetzte Figur ohne eigenes Gesicht und tragende geistige Bedeutung. Ihr entsprechend bleibt Hans Wurst in dieser Oper eine Figur, der es ebensowohl an Mut wirklich „hanswurstisch" zu sein, wie an der dramatischen Bedeutung des Vorbildes Leporello fehlt.

Gewiß: Reutter hat die Möglichkeiten des Textbuches begabt ausgenutzt. Mit dramatischen Rezitativen sind geschlossene Musikformen verbunden, von denen die Ballade des jungen Mädchens, das Grablied Lenaus und manche anderen, an lyrischer und dramatischer Substanz reichen Momente seiner Musik haften bleiben. Auch die prägnanten Motive, die seine Figuren wie Schatten begleiten, sind charakteristische Merkmale eines auf Klarheit und Verständlichkeit gerichteten Musizierwillens. Aber was gewinnen wir schon daraus, wenn Reutter die Figuren doch musikalisch noch einmal in die Sackgasse führt, in die sie durch Andersen geraten waren? Sie zu befreien und durch die Musik auf eine höhere, allgemein-menschliche Ebene zu heben, hätte nun wohl nur dem souveränen Musiker gelingen können, der sich im entscheidenden Moment vom Text lossagte und den Zauberton anschlug, der die Opernbühne zum Welttheater verwandelt hätte.

So groß diese Aufgabe gewesen wäre — sie hätte sich gelohnt! Denn es kommt einzig und allein darauf an, wieder die seelische Macht der Musik als eine verwandelnde Kraft zu erkennen, der ein Textbuch als „gehorsame Tochter" heute wie ehemals zu dienen hat. Es würde keinem jungen Komponisten zur Unehre gereichen, sich mehr nach Mozarts Wort und seiner musikalischen Dramaturgie zu richten, als nach seinem Textdichter!

Die Frankfurter Oper hatte für die bereits 1933 „erworbene" Uraufführung beträchtliche Mittel eingesetzt. Walter Felsensteins Regie: spielerisch auflockernd, opernmäßig großartig. Ludwig Sieverts Bühnenbilder: stimmungsstark in den

Bildern des mittelalterlich-nächtlichen Mainz. Etwas geschmäcklerisch das Zuckerwerk der Parmabilder. Bertil Wetzelsbergers musikalische Leitung: einsatzbereit, für moderne Musik aufgeschlossen, robust in der straffen Zusammenfassung von Orchester und Bühne. Von den Sängern sind zu nennen: Coba Wackers, seelisch ausdrucksreich, Jean Stern (Faust), füllig und markant, Helmut Schweebs (Mephisto), komödiantisch profiliert, und Theo Hermann (Hans Wurst) klangfrisch und spielfreudig.

Kurt Heifer

Max R. Albrecht: „Die Brücke"

Opern-Uraufführung im Chemnitzer Opernhaus

Der Maler Peter Gebhardt arbeitet an einem Stilleben, dessen Mitte ein weiblicher Schädel bildet. Je länger der Künstler malt, um so mehr spiegelt sich in seiner für das Hintergründige empfindlichen Seele Gestalt und Schickung der einstigen Trägerin des Schädels (Vorspiel). In zwei Aufzügen wird diese Seelenschau lebendig. Die Komtesse Gisela lehnt den ihr zugedachten Prinzen ab, da ihre Liebe ihrem Musiklehrer Matthäus Gebhardt, einem Ahnen des Malers, gilt. Doch da der Geliebte Weib und Kind besitzt, muß das beiderseitige Sehnen unerschöpft bleiben. Die Schuld führt zum tragischen Ende. Beide suchen den Tod in den von Gisela angezündeten Flammen des Schlosses. Damit endet der Traum des Malers. Der Schädel war es, der die Brücke zum Gewesenen schlug und wiederum Brücke zum Kommenden wird. Denn weiterklingt die Sehnsucht des Ahnen im Nachkommen, der nach der Erfüllung sucht, die dem Ahnen nicht vergönnt war (Nachspiel).

Ein Zug nach der Hintergründigkeit der Dinge geht durch die sprachgewandte Darstellung der Handlung R. Gahlbecks. Diese Seelenschau fand Widerhall in dem Dresdner Komponisten Max R. Albrecht (geb. 1890 in Chemnitz). Seine Musik folgt fast peinlich den in die Worte gebundenen Stimmungen und kommt zu einer Vielfalt mitunter recht ursprünglicher, instrumentaler Einfälle. Jedoch fehlen die großen überbrückenden und damit formenden Entwicklungsbogen, die das Vielerlei zur Einheit binden. Eindringlich wirken die Schilderungen des blöden Dörflers Jörg, der hellseherisch die Tragik vorausnennt, der Schuld der Liebenden eignet das Düstere der Tonsprache, doch der Lust der Johannisnacht fehlt die Ursprünglichkeit der Freude.

Und dennoch verdient die Oper Beachtung, denn ihr Grundgedanke ruht im Bereiche des Gesetzes, das kraft der Gebundenheit aus Ahnenblut ungeschrieben in der Seele brennt; und die Musik haftet mit ihren Wurzeln in dem Vermächtnis des Tristan-Meisters.

Eine einwandfreie Aufführung der unter Herbert Charliers musikalischer und Dr. Fritz Tutenbergs szenischer Leitung erwirkte der Oper einen ansehnlichen Achtungserfolg. Dorle Zschille (Gisela), Ventur Singer (Peter und Matthäus) und Hans Schweska (Jörg) trugen durch ausgezeichnete Leistungen wesentlich dazu bei.

Walter Rau

Deutscher Sängertag in Hamburg

Nach langen Jahren, seit 1882, als das dritte große Sängerfest nach der Gründung des Bundes in Hamburg stattfand, war Hamburg wieder die Stätte einer großen deutschen Sängerkundgebung. Es war diesmal kein Sängerfest, sondern ein Sängertag, aber diese Zusammenkünfte, „Kulturtage", wie sie seit einigen Jahren genannt werden, haben heute, nach der Neuausrichtung des Sängerwesens, ihre besondere kulturpolitische Bedeutung. In dieser Richtung war der Hamburger Sängertag, als Kundgebung der Nordmark, seiner Chorkultur und der schaffenden Kräfte des Kreises, repräsentativ ausgestaltet worden. Aus Berlin war Reichskultursenator Ihlert gekommen, um den Veranstaltungen beizuwohnen; über 190 Vertreter der Sängerbünde aus allen Teilen Deutschlands und aus auslandsdeutschen Gebieten waren in Hamburg eingetroffen. Nach offiziellem Empfang durch den Senat der Stadt Hamburg fand am Vormittag der Sängertag im Rathaus statt, der organisatorischer und kulturpolitischer Fühlungnahme und Mitteilungen gewidmet ist. Es wurde darauf hingewiesen, daß heute an Stelle der verbotenen Sängerwettstreite jetzt das Wertungssingen zur Hebung des Könnens und Umbildung des Geschmacks getreten ist. Demnächst finden neue Schulungslager und Chorleiterlehrgänge statt. Wichtig ist, daß diese Schulungsarbeit nicht nur die Volksmusikausbildung erfaßt, sondern auch das Männerchorsingen in seinem ureigensten Gebiet, den vierstimmigen Gesang. Reichskultursenator Ihlert teilte mit, daß jetzt als besonders bedeutungsvolle Aufgabe die Gewinnung einer neuen Geselligkeitsform am Festtag und Feierabend für die Sängervereinigungen hinzukomme. Weiter hat die Reichsmusikkammer mit der Förderung des Singschulwesens und der Gründung des ersten deutschen Singschullehrerseminars einen neuen entscheidenden Schritt zur stimmlich-musikalischen Erziehung unserer Jugend getan.

In den Festkonzerten stand das zeitgenössische junge Schaffen in Chorkompositionen, die lebendige Beziehung zum Zeitempfinden ausprägen, im Vordergrund. Die in der Singgruppe „Alster" zusammengefaßten Männerchöre und 80 Jugendstimmen der Singschule des Lübecker Staatskonservatoriums brachten unter Leitung von Musikdirektor H. Fey (Lübeck) außer Chorwerken von Reger und Brahms das „Hohe Lied der Arbeit" von Kurt Thomas und den „Psalm der Arbeit" von Kurt Lißmann, das wertvolle „Bergarbeiter"-Lied von Armin Knab, dann mit der Bezeichnung „Unter der Fahne" zeitkünstlerische Chorsätze von Erdlen, John Julia Scheffler, Schubert, Pilland zum Vortrag. Ein festlicher Abend in der Musikhalle betonte den allgemein kulturellen Charakter der Sängerveranstaltung durch Ansprachen des Bundesführers Oberbürgermeister Meister (Herne), des Staatlichen Musikbeauftragten der Stadt Hamburg, Dr. von Kleinschmit und einem im Rahmen des Abends etwas zu breit angelegten Vortrag von Paul Fischer (Koblenz), der auf das Spannungsverhältnis zwischen alten und neuen Strömungen des Chorgesanges, ihren sinngemäßen und fruchtbringenden Ausgleich einging. Nach dem Vortrag der „Eroica" unter Leitung von Eugen Jochum mit dem Staatsorchester und dem „Weckruf" von

Edgar Raboch, dem Itzehoer Schulmusiklehrer, einem Stück von herb feierlichem Klang, aber nicht stärker durchschlagskräftiger Wirkung, das auf Gegenwartsworte von Gustav Schüler, die die Tat verherrlichen, das wegen der günstigen Klangverschmelzung heute gern benutzte Blasorchester verwendet, kam als Hauptwerk des Abends, aus dem Manuskript, die Kantate „Von deutscher Art" von Hermann Erdlen (Hamburg) für Altsolo, großen und kleinen Männerchor, Orchester und Volksgesang zur Uraufführung. Erdlen, der bereits in Chorwerken von volkskünstlerisch gerichteter Haltung eine frische, lebendige Begabung bewiesen hat, beteiligt sich in diesem Werk an den Bestrebungen, das Gegenwartschaffen des Chorgesanges mit neuen Werken von großer volkstümlicher Linie zu befruchten. Was er schon in der „Saarkantate" einmal erfolgreich versucht hat: ein Chorwerk zu schaffen, das den Kantatecharakter mit dem Gemeinschaftsgesang verbindet, das baut er hier in breiter Anlage aus. (Während aber dort der Gemeinschaftsgesang organisch zwischen die einzelnen Teile eingebaut ist, stimmen hier die Zuhörer nur zum Schluß in das Deutschlandlied mit ein.) Indessen wandelt Erdlen in dem neuen Werk in der Formanlage und in der musikalischen Grundhaltung nicht auf so glücklichen Pfaden. In der Behandlung des Chorapparates (einstimmige und vierstimmige Sätze, großer und kleiner Chor), in künstlerischen Einzelheiten ist Erdlen manches gut gelungen, zum mindesten den Zeitbedürfnissen entgegenkommend. Aber die dreiteilige Dichtung (auf Worte von Gustav Schüler zusammengestellt), die von Werk und Arbeit, von Seligkeit in der Natur und deutscher Erde, von Lebensfreude und Kampfesglauben singt, hätte kontrastreicher, stilistisch einheitlicher, teilweise auch mehr von innen heraus, statt in äußerer „dramatisch" schwungvoller Haltung gefaßt werden müssen. Einen breiten, zu breiten Raum nimmt das Altsolo ein, das überall zwischen den Chören erklingt — es wurde von Gusta Hammer (Staatsoper) herrlich gesungen — und das auch einer recht guten Sängerin bedarf. Eine Umarbeitung oder Kürzung würde jedenfalls kaum zu umgehen sein, wenn das Werk für seine beabsichtigte Aufgabe lebensfähig und fruchtbar sein soll. Der Beifall, der auch den Komponisten hervorrief, würdigte mit Herzlichkeit die disziplinierte und sauber ausgearbeitete Wiedergabe durch den Hamburger Kreischor, der sich in seinem Sondergebiet neuzeitlicher Chorkunst unter Leitung von Konrad Wenk bewährte. Beschlossen wurde der Sängertag mit einer imposanten Kundgebung auf dem Adolf-Hitler-Platz vor dem Rathaus, an der etwa 6000 Sänger der Nordmark und auch auswärtige Sängervertreter aus den an Dänemark abgetretenen Gebieten teilnahmen. Der regierende Bürgermeister Krohmann. Reichskultursenator Ihlert und der Bundesführer Oberbürgermeister Meister ergriffen, zwischen Liedvorträgen der Sänger, das Wort und würdigten die Bedeutung des deutschen Chorgesanges als Lebensgut der Nation. An den Führer wurde ein Danktelegramm abgeschickt; gesellige Zusammenkünfte und Ausflüge vereinten die Sänger in kameradschaftlicher Fühlungnahme.

Max Broesike-Schoen

Richard-Wagner-Festwoche in Detmold

Mit einem Festakt im Landestheater wurde die diesjährige Richard-Wagner-Festwoche durch den Bürgermeister Keller in Anwesenheit von Reichsstatthalter Dr. Meyer sowie von hervorragenden Persönlichkeiten der Regierung, der Gliederungen der Partei und der Wehrmacht eröffnet. Das Stadtorchester aus Bochum spielte unter der Leitung von Prof. Leopold Reichwein das Vorspiel zu den „Meistersingern" von Richard Wagner. In seltener Klarheit hatte Reichwein die Vielspältigkeit der kontrapunktierten Themen herausgemeißelt, so daß das Werk in feiner Ziselierung zur Wiedergabe gelangte. Im Anschluß daran sprachen der Reichsstatthalter und Gauleiter Dr. Meyer und der Amtsleiter der NSKG. Dr. Walter Stang über Richard Wagner als den Wiedererwecker germanischen Geistes. Das Bochumer Städtische Orchester spielte darauf „Heldenklage", eine sinfonische Dichtung für großes Orchester von Franz Liszt. In dramatisch-dialogischer Form lasen Mitglieder des Landestheaters Detmold Stücke aus der Edda und dem Nibelungenlied. Als Abschluß erklang der Chor „Wachet auf" und die Schlußansprache des Hans Sachs. Im Foyer des Landestheaters war weise eine Ausstellung aufgestellt worden, die neben dem Schrifttum von und über Richard Wagner auch Aquarelle und Steinzeichnungen des Malers Franz Staffen zeigte. In einer Morgenfeier sprach der verantwortliche künstlerische Leiter Otto Daube über „Götter und Helden der griechischen Antike". Mit den von Daube entwickelten Ideen, den Boden für Richard Wagners Werk bereiten zu wollen, können wir nicht einig gehen, weil er jenes humanistische Kunstschaffen heraushob, das spätrömisch verfälscht ist und gegen das der germanische Instinkt sich immer gewehrt hat. Besser hingegen war Daubes Einführung in die Musik von Wagners „Ring des Nibelungen". Als Ergänzung zu diesem Vortrag sprach Universitätsprofessor Heinitz über altgermanische Musikinstrumente, insbesondere die Luren, die er mit Hilfe von Analogieschlüssen des ägyptischen Kultes als Mondinstrumente deutete. Zum Schluß dirigierte Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg den Feuerzauber.

Im Verfolg der folgenden Tage wurden „Rheingold", „Die Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" teils in konzertmäßiger, teils in szenischer Art geboten. Rudolf Schulz-Dornburg war hier ganz in seinem Element und vertiefte die Wiedergabe zu einem eindrucksstarken Erlebnis. Generalmusikdirektor Karl Elmendorff leitete den musikalischen Teil einer Siegfried-Wagner-Gedenkfeier. Erfüllt von dem Quellstoff urheimatlicher Sagen trugen die Festteilnehmer ein tiefes künstlerisches Erlebnis als Erinnerung an diese wohlgelungene Festwoche mit sich hinaus in die deutschen Lande, um dort von der Kulturleistung zu künden, die mit der Richard-Wagner-Festwoche in Detmold als Vorbereitung des Bayreuther Erlebnisses vollbracht worden ist.

Rudolf Sonner

Das Flensburger Mozart-Fest

Im Flensburger Musikleben werden die jährlichen Musikfeste immer mehr zur festen Tradition. Im laufenden Konzertwinter veranstaltete die Stadt ein Mozart-Fest.

Es förderte neben bekannten Meisterwerken Schöpfungen zutage, die bisher selten aufgeführt worden sind, oder solche, die — wie der „Don Giovanni" — im neuen Gewande eine gesteigerte Lebenskraft erweisen sollten. Die Festaufführung im Grenzlandtheater bildete den Auftakt. Ihr war der neue Text von Siegfried Anheißer zugrundegelegt, keine Wortübersetzung, sondern eine sinnvolle Übertragung des Urtextes und feinsinnig der melodischen Linie der Gesänge angepaßt, die in neuer, lebendiger Plastik aufleuchten. Unter der Spielleitung des Intendanten Hermann Nissen und der vollblütig musikantischen Stabführung des Kapellmeisters Heinz Schubert verlief die Aufführung geschlossen, mit stark gesteigerter innerer Spannung. Einen hervorragenden Anteil am Gelingen hatte der Träger der Titelrolle, Hanns Heinz Hamer. — Am zweiten Abend wurde mit der Aufführung des „Requiem" ein altes Problem aufgerissen, ohne daß sich eine befriedigende Lösung ergeben hätte. Den neun Sätzen (bis „Hostias einschl.) waren nach einem Vorschlag Gerhards von Keußler die entsprechenden Teile älterer Messen angefügt: das „Sanctus" der seinerzeit unvollendeten c-moll-Messe, das „Benedictus" der C-dur-Messe Nr. 15 und das „Agnusdei" der B-dur-Messe Nr. 13. Das Unbefriedigende dieses Versuches liegt darin, daß, abgesehen von den stilistischen Unterschieden, mit dem Verzicht auf die seelische Haltung des Requiems das Werk als solches zerstört ist, so sehr auch die schönen Ersatzteile interessieren. Auf das Ausklingen des Requiems mit der Kyrie-Fuge kann keinesfalls verzichtet werden. Auf das Requiem folgte die Aufführung des halbvergessenen Oratoriums „Davidde penitente". Es ist durch Überarbeitung und Ergänzung der vollendeten Teile der großen c-moll-Messe entstanden. In den Arien sind dem zeitgenössischen Geschmack Zugeständnisse gemacht, die die kirchenmusikalische Gesamtwirkung des Oratoriums beeinträchtigen; doch sind die Chorsätze Meisterwerke von wunderbar ernster und tiefer Wirkung. Für das Chorkonzert hatte der Leiter des Mozartfestes, Musikdirektor Johannes Röder mit dem Grenzlandorchester und drei Flensburger Chören peinlich sorgfältige Vorarbeit geleistet. Dazu stand ihm in Helene Fahrni (Sopran), Trude-Maria Schnell (Sopran), Lotte Wolf-Matthäus (Alt), Dr. Hans Hoffmann (Tenor) und Rudolf Watzke (Baß) ein ideales Solistenensemble zur Verfügung. — Der dritte Festtag bildete mit einer kammermusikalischen Morgenfeier im Grenzlandtheater und einem Orchesterkonzert im Deutschen Hause den Höhepunkt. Die Vortragsfolge des Kammerkonzerts enthielt die heiter beschwingte D-dur-Serenade für zwei Streichergruppen und Pauken, die selten gespielte A-dur-Sonate für Violine und Klavier, die A-dur-Klaviersonate, drei italienische Arien und eine Reihe deutscher Lieder. Die Solisten des Vorabends, dazu Gertrud Trenktrog (Klavier) mit Konzertmeister Willi Krebs (Violine) und Edmund Schmid (Klavier) waren die Ausführenden, die Wirkung unbeschreiblich harmonisch und beglückend. Am Abend spielte Georg Kulenkampff mit feinster Kultur und hinreißender Frische die Sologeige in der Haffner-Serenade und das A-dur-Violinkonzert Nr. 5 von 1775. Mit einer groß gestalteten, hinreißend lebensvollen Aufführung der letzten Sinfonie („Jupiter") ließ Johannes Röder das Mozartfest ausklingen. E. Hoffmann.

Respighi-Aufführung in der Berliner Staatsoper

Die seit langem angekündigte deutsche Erstaufführung von Ottorino Respighis Oper „Die Flamme" in der Berliner Staatsoper ging in glanzvollem Rahmen vor sich, leider zu spät, als daß der Komponist selbst an der Aufführung hätte teilnehmen können, auf die er sich bereits unbändig gefreut hat. Zwei Monate vorher wurde er von einer Blutvergiftung plötzlich und viel zu früh mitten aus seinem Schaffen gerissen. Respighi ist der repräsentativste Meister der italienischen Gegenwartsmusik. Er wurzelt stark im italienischen Volkstum, und daneben werden deutsche Einflüsse erkennbar. In seiner Oper äußert sich das insofern, als die Sänger sehr dankbar bedacht sind, obwohl der Anteil des Orchesters durchgehend wesentlich bleibt. Während es ehemals das besondere Kennzeichen der italienischen Oper war, daß sie den Ausdruck ganz aus der menschlichen Stimme holte, hat sich das Verhältnis des vokalen und instrumentalen Anteils hier verschoben. Das Orchester illustriert beinahe handgreiflich seelisches und reales Geschehen. Stellenweise ist es so affektgeladen, daß es den Sängern nicht leicht wird, dem gegenüber zu bestehen. Ebenso wie die unerhört reiche Schattierung des Orchesters verrät der Chorsatz das reiche Können des Meisters.

Das Textbuch geht zurück auf eine Begebenheit des frühen Mittelalters (ausgehendes 8. Jahrhundert), deren Grundlage der Hexenwahn bildet. Die Vorgänge bleiben jedoch recht unübersichtlich, und der Verfasser Claudio Guastalla veräußerlicht die Szene besonders gegen Schluß in Meyerbeerscher Manier. Der nichtgenannte Übersetzer vermag das Buch gleichfalls nicht klarer zu gestalten.

Um so mehr wirkte die Aufführung durch die Geschlossenheit der Wiedergabe. Marcell Wittrich konnte in der Belcanto-Partie des Donello die Schönheit seiner Stimme ebenso zeigen wie sein künstlerisches Gestaltungsvermögen. Besonders eindrucksvoll war Margarete Klose als Eudossia. Alfred Borchardt (Basilio) fiel durch eine schöne Stimme auf, viel Kultur zeigte Gertrud Rünger in der Rolle der Hexe Agnes, als Silvana bewährte sich Franziska von Dobay. Das Hauptverdienst an dem Erfolg Respighis kommt Robert Heger zu, der die Partitur bis ins letzte auflichtete und mit bewundernswerter Überlegenheit und Ruhe überall vom Musikalischen her den Antrieb gab. Das Orchester musizierte an einigen Stellen über die Sänger hinweg, aber die unerschütterliche Sicherheit im Ablauf der Aufführung machte diesen Nachteil wett. Der Spielleiter Rudolf Hartmann entwickelte jede Szene in einer natürlichen Weise der dramatischen Situation entsprechend. Für eine harmonische Bildwirkung hatte Edward Suhr gesorgt. Seine Bildentwürfe zeigen in gleicher Weise historischen Sinn wie künstlerisches Empfinden.

Es ist anzunehmen, daß „Die Flamme" sich trotz der dramaturgischen Mängel durchsetzen wird, weil die Musik unmittelbar zum Hörer spricht. Die Aufführung der Staatsoper wurde ein Erfolg, der über den üblichen Premierenbeifall weit hinaus ging.

Herbert Gerigk

Schweizer Kunst 1936 in Bern

Die „Mannigfaltigkeit in der Einheit", die schon Gottfried Keller als Eigenart der Schweizerischen Kunst pries, gibt auch den Festwochen der Bundeshauptstadt das charaktervolle Gesicht. Alt-Bundesrat Dr. Heinrich Häberlin drückte das anläßlich der Eröffnung der „Schweizer Kunst" sehr deutlich aus, als er sich gegen die Züchtung einer sogenannten Schweizer Kunst verwahrte, die gerade aus der Verschiedenheit der Stämme und der Befruchtung aus verschiedenen Kulturen ihre Wesensart forme. Und er warnte eindringlich davor, schweizerische Minderwertigkeit ausländischer Hochwertigkeit vorzuziehen. Das Programm der „Schweizer Kunst" umfaßt Künstler der deutschen Schweiz wie des Tessin und der Westschweiz. Ihre Auslese erfolgte mit einem Verantwortungsgefühl, das den Gesichtspunkt einer Diktatur der Qualität ohne lokalpatriotische Rücksichten in den Vordergrund stellt. Damit rechtfertigt das Fest sein programmatisches Vorwort: ein Akkord, kein Signal, und am allerwenigsten ein Bekenntnis zur Selbstgenügsamkeit zu sein!

Das musikalische Programm der Festwochen wurde eingeleitet durch Karl Heinrich Davids „Jugendfestspiel", im musikalisch choreographisches Potpourri von Reigen, Spielen und Tänzen, des schon in der volkstümlichen Schlichtheit der Anlage gefiel. — „Alte Musik auf alten Instrumenten" spielte die Genfer Kammermusikvereinigung „La Ménestrandie" unter Leitung von Helene Teyssaire-Deuilleumier. Geistliche und weltliche Musik aus dem 16.—18. Jahrhundert (darunter Meister wie Johannes Wannenmacher, Ludwig Senfl, Johann Jakob Pfaff) erklang in vorbildlicher Stiltreue.

Dithmar Schoeck, der bedeutendste lebende Schweizer Komponist, wurde durch eine glanzvolle Aufführung seiner „Penthesilea" im Stadttheater geehrt. Heinrich von Kleist hat die homerische Schilderung vom Kampf Achills mit der Amazonenkönigin Penthesilea zur Tragödie gestaltet. Der Komponist hat das Drama auf den dramatischen Kern zusammengestrichen. Penthesilea ist in der Schlacht verwundet. Als sie erwacht, glaubt sie Achill besiegt, der sie dieser Selbsttäuschung überläßt. Als sie die Wahrheit erfährt, geht sie erneut in den Kampf. Achill kommt ihr unbewaffnet entgegen, wird aber von der wild rasenden Penthesilea getötet. Zu spät erkennt sie die Größe seiner Liebe und stirbt in dem selbstvernichtenden Gefühl der Reue. Die Musik ist von einer Knappheit und Spannung, die ehern durchschlägt. Das Grauen des Krieges wird durch schrille Dissonanzen und Klangballungen illustriert. Wenn die Heldin wie ein Mänade davonrast, offenbart auch die Musik ein aufpeitschendes Furioso. Wenn sie dem vermeintlich Besiegten die Rosen überreicht, blüht plötzlich die Lyrik in einem Gefühlsreichtum auf, der nicht nur als Kontrast erschüttert. „Der Mensch kann groß, ein Held im Leiden sein, doch göttlich ist er, wenn er selig" — hat Schoeck zu einer der herrlichsten Eingebungen nordischer Musik inspiriert. Hier zeigt er eine geistige und musikalische Haltung, die über das Theatralische hinauswächst zu allgemeiner menschlicher Gültigkeit. — Die Intensität des Werkes übertrug sich auch

auf die Aufführung. Hans Zimmermanns Bewegungsregie konzentrierte das Spiel auf klare Gesten. Klar und überlegen war auch die musikalische Führung von Kurt Rooschütz. Res Fischer vom Frankfurter Opernhaus verzichtete in der Titelpartie auf jeden Operneffekt. In tragischer Verzückung nicht weniger fraulich als amazonenhaft in der Raserei, ließ sie die dunkle Pracht ihrer Altstimme großartig aufleuchten.

Werke von Walter Geiser, Luc Balmor, Volkmar Andreae, Friedrich Klose (den in Karlsruhe geborenen Komponisten, der seit 1920 in der Schweiz lebt, zählen die Schweizer zu ihren Landsleuten) und Fritz Brun erklangen in einem festlichen Sinfoniekonzert.

Ein musikalisches Ereignis bedeutete die Aufführung des Oratoriums „Das Gesicht Jesajas" von Willy Burkhard im Berner Münster. Der Komponist hat sich aus den 66 Kapiteln des Buches Jesajas die wichtigsten Worte und Mahnungen zusammengestellt und durch lapider wirkenden Choräle verbunden. Die Gegenüberstellung pessimistischer Untergangsstimmungen mit der Hoffnung auf Wiedergeburt und Aufstieg ergibt starke Kontraste, die durch die Musik noch gesteigert werden. Wenn Burkhard die Angst und das Entsetzen der sündigen Menschheit ausmalt, scheut er vor Klängen von dissonierender Realistik nicht zurück. Die Choräle haben die archäisierende Gewalt der Kirchentonarten. Die Fugen sind klar disponiert und feierlich gegipfelt. Den musikalischen Höhepunkt erreicht das für Chor, Soli, Orgel und Orchester geschriebene Werk in einem herrlich aufschwingenden Sopransolo, das das Wunder der Geburt besingt. Fritz Brun dirigierte die Aufführung mit eindringlicher Geste. Die Chöre des Cäcilienvereins und der Liedertafel, der edle Sopran von Amalie Herz-Tunner, der Tenor Ernest Bauer und der Baß Felix Löffel vereinigten sich zu einer imponierenden Gesamtleistung.

Friedrich W. Herzog

Komponistentreffen auf Schloß Burg

Es war ein schöner Gedanke, daß die Reichsfachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer ihre Mitglieder zu einer „Feier der Lebenden" nach Schloß Burg a. d. Wupper rief, um eine Arbeitstagung mit konzertmäßigen Darbietungen und mit gemeinschaftlichen Ausflügen zu verbinden. Allerdings war die Beteiligung der Komponisten aus begreiflichen finanziellen Gründen recht gering; denn bei aller landschaftlichen Schönheit ist Schloß Burg verhältnismäßig schwer zu erreichen. Erhard Krieger, der die Vorbereitungsarbeiten geleistet hatte, sprach in einem Vortrag das Wort von der „Herberge der deutschen Musik", zu der diese Burg ausgestaltet werden kann. Paul Graener, der Leiter der Reichsfachschaft, gab dann auch bekannt, daß man alljährlich im Frühjahr eine Zusammenkunft der schöpferischen Musiker auf Schloß Burg veranstalten will. Veranlassung dazu hat die Forderung nach einer weltanschaulichen Ausrichtung der schaffenden Musiker gegeben, die hier in zwang-

losem Rahmen Gelegenheit zu erschöpfender Aussprache über die geistigen Voraussetzungen ihrer Tätigkeit haben werden. Graener sprach in seiner natürlichen Art von den Pflichten der schaffenden Musiker der Gemeinschaft gegenüber. An der Spitze steht die Selbstzucht, das Ansicharbeiten. Die Sprache der neuen Musik müsse verständlich sein. Von hoher Warte nahm er Stellung zu den Schäden und Widerständen, die den lebenden Musikern entgegenstehen. Immer wieder wies er auf die dringende Notwendigkeit hin, daß die großen nationalsozialistischen Organisationen sich des zeitgenössischen ernsten Musikschaffens nachdrücklichst anzunehmen hätten.
Das erste Komponistentreffen war ein Erproben der Möglichkeiten. Für künftige Tagungen wird auf Grund der gesammelten Erfahrungen ein strafferer Verlauf gewährleistet werden können. Ma hielt sich bewußt von jedem gesellschaftlichen Zwang fern, und auch jetzt schon ging man mancher musikalischen Zeitfrage in den kleineren Gruppen, die sich bald herauskristallisiert hatten, energisch zu Leibe. Was allerdings an Musik geboten wurde, paßte nur zum kleineren Teil in ein „Frühlingsfest der Musik". Die Vortragsfolge war viel zu bunt, und auf einige Namen hätte man gern verzichtet. Stärkere Eindrücke hinterließen ein Streichquartett von Lührmann, eine Violinsonate von Hans Bullerian und ein Streichquartett von Philipp Jarnach, das in seiner Gesamthaltung zwar nicht erwärmt, das aber wenigstens in Episoden starke Gefühls- und Stimmungswerte enthält. Die Tagung klang aus mit einer Ehrung für den im vergangenen Jahre verstorbenen Richard Wetz, dessen Dritter Psalm in der Stadthalle Solingen unter der Leitung Paul Graeners aufgeführt wurde.

Herbert Gerigk.

Musik der Völker in Baden-Baden

Drei Tage zeitgenössischer Instrumentalmusik in Baden-Baden gaben die Gelegenheit einer Bestandaufnahme, deren Gesamteindruck bestimmt ist von dem Vorgang einer allgemeinen Regeneration. Ein internationales Musikfest mit nationalen Tendenzen offenbarte eine Ausschnitt aus dem europäischen Musikschaffen der Gegenwart, deren Vertreter als Sprecher ihrer Nation auftraten. Der Begriff der Internationale in der Musik wurde endgültig begraben und abgelöst durch eine Front der jungen Generation, die sich zu ihrem nationalen Volkstum bekennt. Daß eine solche Sichtung sowohl nach der positiven als auch nach der negativen Seite ausschlägt, ist nicht zu vermeiden. Sie ist sogar zu begrüßen, weil sie über die Grundlage der Diskussion zur Erkenntnis der allgemeinen Lage vorstößt und über das Verhältnis der Schaffensbeziehungen der einzelnen Völker bindende Rückschlüsse zuläßt. Wer den sogenannten Musikfesten in Donaueschingen und Baden-Baden vor der nationalsozialistischen Revolution beigewohnt hat, wird die inzwischen vollzogene Wandlung des Musikbetriebes nicht übersehen können. An die Stelle eines international getarnten Allerweltskonzertes unter jüdischem Einfluß ist der friedliche kulturelle Wettstreit der Nationen getreten. Als Beitrag des neuen Deutschlands zur Verständigung, wie er auch in einem Telegramm an den Führer ausgesprochen wurde, wird das

Internationale zeitgenössische Tonkünstlerfest in Baden-Baden über die Grenzen hinaus wirken und überall dort ein zustimmendes Echo finden, wo Volkscharakter und Nationalgefühl als verpflichtende Einheit betrachtet werden.

Einmal drohte ein Skandal. Josip Slavenski, der Vertreter Jugoslawiens, schrieb eine sogenannte Film-Musik für großes Orchester, die sich jeder ernsthaften Betrachtung entzieht. Sie war unorganisierter Lärm von einer Mache, die sich selbst erledigte. Die Erinnerung an die wirklichen Verdienste, die der Komponist in seiner Heimat um die Propagierung deutscher Musik hat, hielt die Zuhörer vor eindeutigeren Beweisen ihrer ablehnenden Haltung dieser Geräuschmalerei gegenüber zurück.

Der Schwede Lars-Erik Larsson und der Däne Knudaage Riisager waren die Repräsentanten der nordischen Länder, dieser mit einem Concertino für fünf Violinen und Klavier, das in hellen Farben gehalten ist und hausmusikalische Anspruchslosigkeit offenbart, jener mit der Konzertouvertüre Nr. 2, deren etüdenhafter Charakter weiter ausgesponnen werden müßte, um über skizzenhafte Motorik hinauszuwirken.

Der Grieche Petro Petridis ist in der „Griechischen Suite" für großes Orchester dem französischen Impressionismus verpflichtet. Die farbenfrohe Sinnlichkeit des Südens leuchtet aus dem Kolorit. In dem Ausschwingen bukolischer Stimmungen, in der ruhigen Gelassenheit einer „Pastorale", aber auch in der ekstatischen Triebkraft eines Tanzes lebt eine landschaftlich gebundene Empfindsamkeit, die oft mit rückwärts gewandten Mitteln ausgedrückt erscheint.

Seit Jahren ist der Schweizer Conrad Beck auf den deutschen Musikfesten vertreten. Die lose Struktur der Serenade für Flöte, Klarinette und Streichorchester ist der Rahmen für ein lyrisches Aussingen, melancholische Improvisationen (im Largo) und ein fast zündend hingeworfenes Allegro-Finale. Sein Landsmann Albert Moeschinger bevorzugt in der etwas schwerflüssigen Phantasie und Variationen über ein Berner Volkslied für Klavier und Streichquartett eine Haltung, die der Schweizer mit dem Wort „urchig" zu bezeichnen pflegt.

Der Deutschitaliener Ermanno Wolf-Ferrari ist in erster Linie Opernkomponist. Die „Venezianische Suite" für kleines Orchester lebt von der Stimmung poetischer Bilder (Auf der Lagune, Barcarole, Einsame Kanäle, Festlicher Morgen), die von sordinierten Geigen zart umspielt werden. Ursprünglicher und im Folkloristischen einprägsamer musiziert G. Francesco Malipiero, der den vier Sätzen seiner „Sinfonia" den Charakter der vier Jahreszeiten unterlegt und im Schlußsatz einen Karneval von überschäumender Lebensfülle vorübertaumeln läßt.

Eine Musik, deren spielerische Heiterkeit und „Sonnigkeit" unvermittelt einschlug, ist das Concertino für Klavier und Orchester von Jean Françaix, der den Solopart seines Werkes mit unnachahmlicher Grazie interpretierte. Jeder Satz ist ein brillantes Kabinettstück, voll Esprit und Laune, dabei anspruchlos und unterhaltsam. Diesem jungen Franzosen trat als naturalisierter Franzose Igor Strawinsky gegenüber, der mit seinem Sohn Soulima ein groß angelegtes Konzert für zwei Klaviere mit einer Virtuosität spielte, die als pianistische Leistung schlechthin überzeugte. Eine Musikmaschine hätte diese Präzision des Zusammenspiels kaum übertreffen können. Das

Konzert ist aus einem ganz unverhohlenen technischen Impuls hervorgegangen. Die Entseelung, die Objektivität dieser Musik ist vollkommen. Sie offenbart zugleich die gefährliche Überbewertung des Kunstverstandes, der auf die Gnade der Inspiration, die Hans Pfitzner einmal als „Einfall" bezeichnete, verzichten zu können glaubt. Kontrapunktische Meisterschaft allein läßt selbst eine vierstimmige Fuge einen regelrechten Leerlauf erleben, wenn dem ihr zugrunde liegenden Motiv die Plastik, die thematische Greifbarkeit fehlt, wobei die Rolle des Intervalls als melodiebildendes Element getrost in positivem Sinne in Rechnung gestellt werden kann. Bei dem „Notturno" betitelten zweiten Satz wird niemand an Chopin erinnert werden, aber noch weniger an die „Nachtmusiken" oder Kassationen des 18. Jahrhunderts, zu denen Strawinsky gern eine Beziehung herstellen möchte. Die angestrebte „Verdichtung" erscheint hier mit virtuosen Figurationen so überladen, daß sich schon dadurch die Möglichkeit des Verständnisses ausschließt. Strawinsky hat sich in eine Sackgasse verrannt, aus der er keinen Ausweg findet.

Und die Deutschen? Die billige Oberflächenmusik in der Suite für kleines Orchester von Gerhard Frommel wiegt allzu leicht. Ernst Pepping wirkt in seiner Sonatine für Klavier und zwei Klavierromanzen blutleerer als in seiner Chormusik. Hier ist hinter den Noten kein innerer Zwang, höchstens ein von außen her diktierter Wille zu erkennen, im Stil barocker Inventionen das Handgelenk zu üben. Überflüssig und bei dieser Gelegenheit kaum vertretbar erschien die brahmsfromme, auch mit Reger liebäugelnde Sonate in E für Violine und Klavier von Paul Hindemith, bei der eine deutlich erkennbare Klaque die Wiederholung des letzten Satzes organisierte. Es ist noch nicht allzu lange her, daß Hindemith mit Bert Brecht hier das kommunistische „Lehrstück" inszenierte, mit dem er sich als ausgesprochenen „Repräsentanten des Verfall" charakterisierte. Diese Tatsache dürfte genügen, um ihn von Musikfesten fernzuhalten, auf denen das neue Deutschland zu Wort kommt.

Wilhelm Malers Streichquartett in G ist nicht frei von akademischen Zutaten. Der klingende Satz und die harmonische Frische werden in den Variationen über ein Thema von Henry Purcell etwas zugedeckt durch die Trockenheit der Verarbeitung, die bei vier einander folgenden Variationen in getragenem Zeitmaß an Intensität verliert. Wolfgang Fortners Cembalo-Konzert ist eine handwerklich tüchtige Arbeit. Was er kann, läßt der Beginn der Passacaglia erkennen. Aber warum schreibt er in dem Gegenspiel Cello-Cembalo einen im Klang derart widerborstig wirkenden Satz, daß die Obertöne der Kniegeige dem Ohr des Hörers Qualen bereiten? Karl Höllers Sinfonische Phantasie über ein Thema von Frescobaldi weitet sich aus der Keimzelle des siebenaktigen Themas organisch zur großen Form. Werner Egks Geigenmusik, die das bei der Komposition der „Zaubergeige" gesammelte Material verwertet, ist ein Zwischenwerk, das in der volkstümlichen Sprache Anwartschaft auf breite Popularität hat. Grelle Kontraste weisen auf einen Stil hin, der keine Wiederholung verträgt, da sich sonst die angewandten bajuwarischen Effekte rasch verbrauchen. Die Aufführung von Paul Graeners spätromantischem, in der Faktur formsicheren Cellokonzert war eine sympathische Geste gegenüber dem Führer des

Berufsstandes Deutscher Komponisten. Als Gipfelwerk des Musikfestes erklang zum Schluß Max Trapps Konzert für Orchester op. 32, dessen gedrängter Stil in der Verarbeitung der vorklassischen Concerto-Technik und dem gegenwartsgebundenen linearen Vorwärtsstürmen eine gültige Form erreicht hat, die wie ein elementares Ereignis die Zuhörer überrennt und in den Bann schlägt.
Die Qualität der Aufführungen hielt eine künstlerische Höhe ein, die nur mit Worten ehrlicher Bewunderung anerkannt werden kann. Was Herbert Albert mit dem Sinfonie- und Kurorchester geleistet hat, erreichte einen Grad der Vollkommenheit, die als einmalig zu preisen ist. Die gleiche bedingungslose Anerkennung gebührt dem Münchener Streichquartett von Prof. Wilhelm Stroß, der Geigerin Elisabeth Bischoff, der Cembalistin Li Stadelmann, dem Cellisten Wilhelm Grümmer, dem Pianisten Adrian Aeschbacher und den anderen Künstlern.
Das Jahr 1937 wird den heuer begonnenen Weg fortsetzen.

Friedrich W. Herzog

Die Theater und Orchester der Gemeinden

Über 30 Millionen Zuschüsse für die Theater

Anläßlich der Ausstellung „Die deutsche Gemeinde" in Berlin veröffentlicht der amtliche Führer eine Übersicht über die Kunstförderung durch die Gemeinden, vor allem in der Theater- und Musikpflege.
Es gibt in Deutschland 299 Theaterunternehmen, davon 27 Theater, die als Wander- und Gastspielbühnen gelten und 91 kleinere reisende Privatunternehmungen. 181 stehende Theaterunternehmungen spielen ständig in 207 Häusern. Von diesen Häusern können 93 als Kunsttheater, 15 als Vergnügungsstätten und 91 als Kultur- und Vergnügungsstätten zugleich angesehen werden. Unterhalten werden von diesen Theaterunternehmen 18 von den Ländern, 69 von den Gemeinden, drei von anderen öffentlichen Körperschaften, 34 von gemeinnützigen Vereinen, 158, meist kleinere Bühnen, von privaten Unternehmen und 17 von der öffentlichen und privaten Hand gemeinsam.
Da die Einnahmen aus den Betrieben der Theater der öffentlichen Hand geringer als die Unkosten und Aufwendungen dieser Theater sind, werden an die Theater seitens der Städte und seitens des Reiches erhebliche Zuschüsse geleistet. Der Zuschuß für die städtischen Theater und Orchester betrug im Rechnungsjahr 1934/1935 seitens des Staates über 5,5 Millionen Mark und seitens der Gemeinden fast 34 Millionen Mark. Neben dem Dienst an der Kultur war es auf diese Weise möglich, über viereinhalbtausend Bühnenkünstlern Arbeit und Lebensunterhalt zu geben.
Für die theaterlosen Gemeinden arbeiten 29 Wanderbühnen, deren Zahl noch im Laufe der nächsten Monate noch erhöht werden wird. Diese Wanderbühnen stehen unter der Leitung der Landes- und Provinzialverwaltung und werden von der Gesamtheit der theaterlosen Städte getragen. Es ist das Ziel, daß auch die einzelne Vorstellung von

der Gemeindeverwaltung abgenommen und garantiert wird, um in enger Zusammenarbeit mit der NS.-Kulturgemeinde und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" der Kunst und den Volksgenossen zu dienen.
In früheren Jahrhunderten wurde das Musikleben hauptsächlich an den Fürstenhöfen und in der Kirche gepflegt. Heute sind in erster Reihe die deutschen Städte Träger von großen Musikveranstaltungen. In jeder Stadt ist neuerdings ein städtischer Musikbeauftragter eingesetzt, der als gemeinsamer Amtswalter des Oberbürgermeisters und der Reichsmusikkammer das Konzertleben der Stadt organisch aufbaut, für den reibungslosen Ablauf der Veranstaltungen sorgt, und die Musikveranstalter bei der Programmgestaltung berät. An ständigen Kulturorchestern gibt es in Deutschland 100. Die Stärke dieser Orchester schwankt zwischen 17 und 136 Künstlern. Von diesen Orchestern werden 23 vom Staat, 64 von den Gemeinden, 11 von gemeinnützigen Vereinen und zwei von der öffentlichen und privaten Hand gemeinsam unterhalten.
In etwa 40 staatlichen Hochschulen und städtischen Konservatorien für Musik, die für sich die besten Musikerzieher gewonnen haben, wird der Nachwuchs ausgebildet. Begabten, minderbemittelten Schülern wird die Möglichkeit des Studiums durch Freistellen geboten. Schülerkonzerte geben den reiferen Schülern Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen und auf diese Art den Weg zum Podium zu finden. Überhaupt wird die Pflege des Nachwuchses als sehr wichtige Aufgabe der Gemeinden angesehen. Vor zwei Jahren haben die Reichsmusikkammer und die Stadt Berlin eine Einrichtung geschaffen, die sich „Stunde der Musik" nennt. Jeden Sonntagnachmittag stellt ein bekannter Künstler einen unbekannten vor. Im nächsten Jahr wird die gleiche Einrichtung in etwa zwanzig deutschen Großstädten geschaffen sein. Chorwesen und Laienmusik genießen starke finanzielle und ideelle Förderung der Städte.

Kritische Zeitschriftenschau

Die Musikzeitschriften des Juni-Monats widmen diesmal dem Jubiläumsjahr des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV.) verschiedene Aufsätze, die zum Teil die ganze Problemlage des ADMV. behandeln.
Die Stellung des ADMV. ist heute durch die Personalunion, die durch die gleiche Führung von Reichsmusikkammer und ADMV. geschaffen ist, an sich sehr autoritativ geworden. Der Präsident der Reichsmusikkammer hat im ADMV. ein unmittelbares Einwirkungs- und Auswirkungsfeld nach der praktischen Seite hin erhalten, und der ADMV. wird seinerseits als freie und breitere Organisation bemüht bleiben müssen, diese autoritative Begleitstellung von sich aus durch eine disziplinierte Geschlossenheit zu bekräftigen.
Gehen wir mit solchen Erwartungen und Voraussetzungen an die erwähnten Aufsätze heran, so kann uns von diesen „Der Weg des ADMV.", den Wolfgang von Bartels-München im „Neuen Musikblatt" beschreibt, sympathisch berühren. Wir lesen dort von dem „unerschütterlichen Willen, nach Möglichkeit das Wertvolle, das bleibend Gute der Jugend durchaus uneigennützig zu fördern". v. Bartels be-

merkt dann weiter, daß „man wieder zu der ursprünglichen Bezeichnung ‚Tonkünstlerversammlung‘ zurückgekehrt ist". „Denn in der klaren Realität all der Aufführungen wie der Abrechnung vorlegenden Hauptversammlung des ADMV. ist diese jährliche Zusammenkunft der Musiker mit den musikinteressierten Kreisen in Wahrheit eine Arbeitstagung. Sie bringt ein gerüttelt Maß von künstlerischer Leistung, Entgegennahme und Sichtung dieser Leistung, darüber hinaus Überprüfung und, falls notwendig, erneutes Ausrichten der musikpolitischen Linie für die kommende Zeitspanne, die auszufüllen und zu verfolgen zum vordergründigen Aufgabengebiet des ADMV. gehört." Demgegenüber wirken aber dann die Erklärungen des Geschäftsführers Dr. Tischer-Köln, die dieser in seiner „Deutschen Musiker-Zeitung" unter dem Titel „Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein" schreibt, sehr flüchtig und ernüchternd. Danach „überläßt der Verein das Urteil und das Resultat seiner ‚Musikausstellungen‘ der Mit- und Nachwelt"; oder: „Der Begriff des Fortschritts in der Kunst ist schwer zu fassen"; oder: „Gar manches Werk ist im Laufe der Jahre bei den Festen des ADMV. herausgebracht worden, welches weder dem Vorstand noch dem Musikausschuß gefiel. (!!) Man hat es trotzdem zur Diskussion gestellt, weil es in irgendeinem Betracht Zukunftsmöglichkeiten zu enthalten schien, und erst die öffentliche Probe dem Schöpfer selbst wie den Beurteilern eine klare Antwort zu geben vermochte. (!!) Auch ein negatives Resultat kann positive Früchte zeitigen."

Wir möchten beinahe glauben, daß es in Anlehnung an unsere ersten Ausführungen besser gewesen wäre, wenn Dr. Tischer diese Worte nicht veröffentlicht hätte. Denn sie stellen an das Beurteilungsvermögen des Musikfachmanns allzu geringe Ansprüche. Und was heißt das: „Auch ein negatives Resultat kann positive Früchte zeitigen"? Wir erinnern uns zum Beispiel an die „Eddasuite op. 16" von E. G. Klußmann als einer Uraufführung vom ADMV.-Fest Berlin 1935. Die bedingte Geltung dieses Werkes in diesem Rahmen wurde damals nicht nur von der Kritik bemerkt, sondern auch vom Komponisten selbst freihändig zugegeben (was wir zugunsten von Werk und Komponist ausdrücklich hervorheben möchten). Klußmann wurde nun jetzt in den Vorstand des ADMV. berufen, was sicher seinen sauberen Fähigkeiten entsprechen mag. Aber die erwähnte Aufführung vom Berliner Fest 1935 und deren kritische Bewertung hätte hier nach Maßgabe des allgemeinen Gleichgewichtsempfinden eine gewisse Schonzeit verlangt. Freilich wenn dann Dr. Tischer in einem Atemzug erklärt: „Man müsse Werke weitgehendst zur Diskussion stellen" und dann sogar ein Heilmittel weiß, nach dem „auch ein negatives Resultat positive Früchte zeitigen kann", so gibt es für diese Spielregeln keine Allgemeingültigkeit.

Als geradezu anmaßend müssen wir aber den Satz des Geschäftsführers: „Wer Gutes empfehlen zu können glaubt, es aber nicht tut, sondern erst hinterher das unzulängliche Programm kritisiert, kann nicht den Anspruch erheben, als ein Mensch guten Willens betrachtet zu werden", zurückweisen. Denn er ist nicht nur widersinnig, weil gerade beim ADMV. die meisten Kritiker das Musikprogramm erst bei der Aufführung kennenlernen und so nur „hinterher" beurteilen können, sondern steht sogar im Widerspruch zur Vereinspraxis selbst. Es sei dabei nur an die Berliner Tagung von

1935 erinnert, wo der ADMV. zu einer großzügigsten Planung und Entwicklungsarbeit in speziell funkmusikalischen Dingen aufgefordert wurde und sich auch anfänglich für die umfangreichen Vorarbeiten stark interessierte. Als es aber galt, unabhängig persönlicher Vorhaben für eine Summe von Reformvorschlägen zugunsten der musikalischen Idee einzutreten, siegte ein ängstlicher Konferenzgeist, dessen Formulierung sogar im letzten Jahresbericht des ADMV. zu Unrecht weiterlebt. Und auch Herr Dr. Tischer hat sich damals mit einem posthumen Lächeln darüber hinweggesetzt.

Deshalb ist es uns auch unerklärlich, daß die „Zeitschrift für Musik" unter dem Titel „Ziel, Absichten und Arbeiten des Berufsstandes der deutschen Komponisten. Rede des Führers des Berufsstandes der deutschen Komponisten Prof. Dr. h. c. Paul Graener, Berlin", an die NS.-Kulturgemeinde und die NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude die Aufforderung richtet: „es gelte aber auch diese (NSKG. und NSG. — KdF.) zur Pflege guter zeitgenösischer Musik heranzuziehen", nachdem „wohl schon durch den Rundfunk ein Anfang gemacht" worden sei.

Diese Aufforderung ist also bei dem Einsatz, den die NS.-Kulturgemeinde gerade für die zeitgenössische Musik bereits leistet, geradezu unverständlich. Was die NSKG. bisher allein noch der Reichsfachschaft der Komponisten überlassen wollte, war eine schon längst fällige Klärung der Kompositionsmaßstäbe gewesen, nach denen die Mitwelt eindeutig das Wesen der „guten zeitgenössischen Musik" musikalisch genauer erkennen und beurteilen will. Nachdem aber maßgebliche Herren vom Berufsstand diese doch nächstliegende Aufgabe sowohl als sachlich unmöglich wie auch als nicht ressortzugehörig bezeichnet haben, hat die NS.-Kulturgemeinde einen ihrer Mitarbeiter für diese Aufgabenbehandlung verpflichtet.

In der „Völkischen Musikerziehung" beschäftigt sich Wolfgang Stumme mit der „Musik in der deutschen Jugend". Er läßt sich zuerst über „Weg und Ziel" aus und stellt mit großer Begeisterung das neue Lied und das von diesem Lied beeinflußte Instrumentalmusizieren in den Vordergrund.

Was nun seine Darstellung angeht, so muß der Verfasser entweder noch sehr jung sein, weil ihm die Begeisterung sehr ungestüm davonschießt, oder die musiktheoretische Betrachtungsweise ist ihm nicht sonderlich gegeben. Denn er stellt Behauptungen auf, die den unbefangenen Leser sehr leicht irreführen können, wie es folgende Zitate beispielsweise zeigen mögen:

„Jeder, der in der Lage ist, natürlich zu empfinden und natürlich zu beurteilen (Deutsch!), wird mit Begeisterung einstimmen in diese Lieder des Volkes und seine ihm gewohnte Betrachtungsweise musikalischer Werke hinter sich zurücklassen vor der Kraft dieser Sprache. Unsere Lieder sind politische Lieder im tiefsten Sinne des Wortes. Und sie sind der einzige Weg, die Verbindung zwischen Volk und Kunst wieder zu schaffen."

„Wenn sie aber die Urzelle und die Urkraft für das musikalische Schaffen sind, so muß sich hieraus in natürlichem Wachstum der große Bau der deutschen Kunst weiterentwickeln ..."

„Das ist der wesentlichste Unterschied im Musikschaffen unseres jungen Kameraden gegenüber dem einer ausgehenden Epoche, daß sie mit wenig künstlichem Blendwerk das höchste Maß künstlerischer Wirkung erreichen."

„Wir können darauf verzichten, uns der Kompliziertheit vergangener Musik nur mit Hilfe des Verstandes zu nähern."

Es sei uns geschenkt, die Konsequenzen dieser Behauptungen bis zur letzten Unmöglichkeit vorzuführen. Der Verfasser soll sogar recht haben, daß etwa das von ihm als Beispiel veröffentlichte Erntelied von Heinrich Spitta mit dem Text von Hermann Roth ihn in einen ganz besonderen musikalischen Erlebniszustand versetzen kann. Jedoch muß er sich dabei des Dilettantismus enthalten, zu glauben, alles, was nun hier meinetwegen Heinrich Spitta musikalisch niedergeschrieben hat, sei ein Wunder, das mit den bisherigen Mitteln nicht zu erfassen und durch die bisherigen Mittel nicht zu beschreiben sei. Um Stumme hierbei gleich zu verbessern, so handelt es sich bei dem Spittaschen Lied um eine sehr ausgeglichene melodische Linie, die von d-moll über F-dur—a-moll nach D-dur moduliert.

Gewiß können wir damit nicht das Grundgeheimnis des musikalisch-seelischen Gesamterlebnisses beschreiben, was ja — überspitzt gesagt — bei jedem verschieden sein kann. Wir sind aber in der Lage, die musikalischen und textlichen Kräfte zu beschreiben, die in der Gestalt dieses Liedes zusammengefaßt sind und nun einheitlich unser Erlebnisvermögen beeinflussen. Wir sind weiter in der Lage, das Warum unseres Erlebens in unserem Gegenwartsempfinden oder Gegenwartsbewußtsein zu erfassen, was uns jedoch nicht zur Überheblichkeit gegen unsere musikalische Vergangenheit führen soll, sondern zur Dankbarkeit gegen den Führer, der uns zur Erkenntnis unserer ererbten und erworbenen Kulturwerte geführt hat, damit wir sie in unserem Gegenwartsbewußtsein neu gestalten und somit neu erleben können.

Bei Wolfgang Stumme haben wir jedoch das Gefühl, er wolle die Zusammenhänge nach innen und nach außen auf einmal aufdecken; er hat dabei vielleicht das Richtige im Sinn, besitzt aber nicht das Wissen und die Technik, um über die einzelne Sache hinweg zu den einzelnen Zusammenhängen und Wesensmerkmalen vordringen zu können.

Merkwürdigerweise finden wir noch zur Zeit dieser Niederschrift ähnliche Bedenken in der Juni-Nummer der Zeitschrift für Musik (S. 704: Nüchternheit von Wolfgang von Bartels, München; S. 722: Hitlerjugend und Musik von Reinhold Zimmermann, Aachen).

Kurt Herbst



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Von allen den bisherigen Reichstagungen der NS.-Kulturgemeinde hat keine einen solchen nachhaltigen Eindruck hinterlassen, wie die diesjährige in München. Von Anfang an standen die aus allen deutschen Gauen herbeigeeilten Amtswalter und Volksgenossen unter dem starken Eindruck des Gebotenen, und die innere Hingerissenheit und Begeisterung wuchs mit jeder neuen Veranstaltung der Tagungsfolge.

Das NS.-Reichssinfonieorchester unter der Leitung des Kapellmeisters Erich Kloß eröffnete die Tagung mit dem sinfonischen Festmarsch „Der Sieger" von Josef Ingenbrand. Mit den Mitteln des großen Orchesters wird hier ein melodisch einprägsames Thema rhythmisch immer schärfer gestaltet und herausgearbeitet, wobei der rheinische Komponist nach Möglichkeit vermeidet, in alte Schablonen zu verfallen. Der deutsche Kurzwellensender hat diesen Marsch zur Aufführung für die Olympiade angenommen. Der Festmarsch von Julius Weismann trägt alemannische Diktion, aus der bäuerliche Vitalität spricht. Mit der Überlegenheit des sicher mit den Möglichkeiten des Orchesterapparats vertrauten Musikers entfaltet dieser süddeutsche Komponist eine mitreißende motorische Spannkraft.

Der „Tag der Kunst", zu dem als Ehrengäste Reichsstatthalter Ritter von Epp, Reichsführer SS. Himmler und Reichsleiter Alfred Rosenberg mit einer Reihe von prominenten Persönlichkeiten des deutschen Kunst- und Kulturlebens erschienen waren, begann mit der Festmusik für Fanfaren, Bläser und Pauken von Eberhard Ludwig Wittmer, der vom Musikzug der SS., Verfügungstruppe Deutschland, unter der Leitung von Hauptsturmführer Gustav Adolf Bunge zur Uraufführung gelangte. Der junge begabte Komponist vermochte die bisher in Typen erstarrte Signalmusik durch entsprechenden harmonischen Unterbau und polyphon angelegte Zwischenspiele ein wirklich neues Gepräge zu verleihen, deren Grundcharakter wirklich Träger festlicher Grundelemente ist. So ist es denn natürlich, daß Wittmer sich mit seinem Werk außergewöhnlich starken Erfolg errang. Im Anschluß daran erklang Fritz Reuters „Kleine Festmusik", die durch Erich Kloß mit dem Reichssinfonieorchester eine würdige Wiedergabe erfuhr. Die stark kontrapunktisch durchsetzte Arbeit, die mit zäher Beharrlichkeit an der Grundtonart festhält, bricht zum Schluß mit orchestraler Wucht zu feierlichem Pathos vor. Als Ausklang dieses Tages hörten wir die Uraufführung der Romantischen Sinfonie in C-dur für Orchester von Winfried Zillig, der sich in der Filmwelt mit gut gelungenen Begleitmusiken bereits einen Namen gemacht hat. Er ist mit dem Orchestersatz vertraut, beherrscht das kompositorische Handwerk, wenngleich auch seine Einfälle noch stark von romantischen Vorbildern überschattet bleiben.

Das NS.-Reichssinfonieorchester unter der energischen und stilsicheren Direktion von Erich Kloß sicherte den anspruchsvollen Werken eine wohlgelungene Aufführung, die um so anerkennenswerter ist, als das Orchester eine monatelange, die letzten Kräfte erfordernde Konzertreise hinter sich hatte.

Die Reihe der im Auftrage der Amtsleitung der NS.-Kulturgemeinde geschriebenen Kompositionen wurde am „Tag der Gemeinschaft" fortgesetzt. Wolfgang Zeller war vertreten mit der Chorfantasie „Der ewige Wald". Sie ist konzipiert aus dem Erlebnis der deutschen Landschaft. In die Solopartien teilten sich Cecilie Reich (Sopran), Maria Cornelius (Alt), beide von der Staatsoper München, und Hans Müller (Bariton) von der Deutschen Musikbühne in der NSKG. Diesem Werk, das der Komponist selbst dirigierte, schloß sich die Uraufführung des großen sinfonischen Chorwerks „Der Memelruf" des ostpreußischen Komponisten Herbert Brust an. Mit eigen-

williger Schöpferkraft hat er hier ein Werk geschaffen, das in seiner Durchschlagskraft nicht nur neue Ausdrucksmöglichkeiten bringt, sondern durch die konzentrierte Formbeherrschung sich als die stärkste Komposition der Reichstagung erwies. Als Solisten erwarben sich Anteil am guten Gelingen der Königsberger Bariton Hans Eggert und der Münchener Sprecher Hans Fiedler. Das Orchester und der Chor des Reichssenders München, der Münchener Madrigal- und Oratoriumchor führte der temperamentvoll und klar dirigierende Kapellmeister Erich Seidler sicher zum Erfolg.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Die musikalische Sinngebung der funkmusikalischen Programmbesetzung.

Uns wurde schon mehrmals die Frage vorgelegt, welches der Maßstab sei, der dem Funkprogramm bald die Schallplatte und bald die unmittelbare Musikaufführung vorschreibt und im letzten Falle die verschiedenen Besetzungsstufen (Besetzungsqualitäten) verlangt. Denn an sich sei ja, wie man bei dieser Frage stets noch bemerkte, der Unterschied zwischen einer direkten Musikaufführung vor dem Mikrofon und einer mechanischen Musikwiedergabe durch die Schallplatte am Lautsprecher gar nicht so groß und entspreche keineswegs dem Verhältnis der im ersten Fall vorauszusetzenden und im zweiten Fall wegzudenkenden größeren Darstellungsmittel.

Dies alles kann also leicht zu dem Trugschluß führen, daß die Fragen der Aufführungspraxis im Rundfunkleben eine wesentlich andere Rolle einnehmen als etwa im öffentlichen Musik- und Theaterleben oder zumindestens den größeren Spielraum einer freieren Behandlung bieten. An diesen Trugschluß möchte man in der Tat auch da glauben, wo der Programmgehalt in einem unausgeglichenen Verhältnis zur Programmbesetzung steht, wo beispielsweise eine einfache Potpourrizusammenstellung mit der Zusammenfassung sogenannter „guter Namen" begründet wird, die dann von sich aus ein oder mehrere Repetoirestücke mitbringen.

Der damit meistens verbundene Hinweis, daß bei aufgelockerten Potpourriprogrammen die meisten Volksgenossen zuhören und hierfür das Beste gut genug sei, findet aber durch solche Programmverfahren eine nur scheinbare Bestätigung. Denn bei dem „Besten" handelt es sich niemals um die absolute Geltung eines Starprinzips, sondern um die stets „beste" Erfüllung und Darstellung des jeweiligen Programmthemas und seiner Eigengesetzlichkeit. Es gibt nun auf Seiten der künstlerischen Darstellung wenige, die „alles" zugleich können; dagegen werden diejenigen, die „nur" ein gut Teil von „allem" leisten können, gegenüber den Zuerstgenannten stets in der Mehrzahl sein, was durchaus nichts Negatives bedeutet. Denn das künstlerische Prinzip bei der Verwaltung der Darstellungs- und Besetzungsfragen muß ja hierbei geradezu vermitteln, wo es gilt: Die künstlerischen Besetzungsformen weitgehendst zu verbreitern, ohne dabei die Qualität zu drücken. In diesen Rahmen fällt zum Beispiel auch die Aufgabe des deutschen Volkssenders, das Programmerlebnis bis zum gesunden Laientum hin stärkstens zu aktivieren, — ein Laientum, das als kulturtragende Grundlage anzusprechen ist und nachher in den höchsten Spitzenleistungen der Berufskunst seine spieltechnischen Verfeinerungen findet. Diese spieltechnischen Verfeinerungen stehen aber nicht in einem abgestuften Gegensatz zueinander, sondern bilden eine durch das gemeinsame Erleben gebundene Kette, deren verschiedene Glieder als solche den verschiedenen Spielanforderungen in spieltechnischen Graden entsprechen wollen. Wer aber demgegenüber nur die Besetzungsfragen in Vordergrund stellt, ohne sich von der Eigengesetzlichkeit des darzustellenden Programmes und seines thematischen Gehaltes leiten zu lassen, gerät leicht in den Verdacht, das künstlerische Hauptmotiv in der äußeren Darstellung zu erblicken.

Nun würde es geradezu einer Unkenntnis der fachlichen Lage gleichkommen, wollten wir bei derartigen Unebenheiten dem Rundfunk die Schuld geben. Vielmehr sehen wir auch bei dem oftmals ungestalteten Verhältnis von Programmgehalt und Darstellungsaufwand, daß unsere heutigen Musikfragen noch teilweise mit sehr stark formaler Bindung behandelt werden. Derartige Bindungen an bestimmte Formen verleihen musika-

lischen Ideen etwas Wirklichkeitsnahes. Nur darf der damit gezeigte Wirklichkeitssinn nicht hinter der Wirklichkeit oder, wie wir genauer sagen wollen, nicht hinter dem Wirklichkeitsmöglichem zurückbleiben. Zu dieser musikalischen Wirklichkeit gehört eben auch der Rundfunk, wie es auch im Streben aller Musiker, beim Rundfunk mitzuwirken, im Übermaß bestätigt wird. Freilich geht dieses Streben leider vom Einzelnen, vom Persönlichen aus, ohne daß das Interesse am Grundsätzlichen des musikalischen Zusammenhanges immer mitgepflegt wird.

Aber auch in Fällen, wo die musikalische Meinung aus der Reserve hervortrat und etwa von der tänzerischen Unterhaltungsmusik des Rundfunks „harmonische und deutsche" Eigenschaften forderte, selbst wenn „dieses Ideal auch schwer zu erfüllen" sei, kann ein solcher Ausspruch als Grundlage einer ersprießlichen Zusammenarbeit angesehen werden. Wollte sich nämlich der Rundfunk mit solchen Forderungen nach harmonischen und deutschen Klängen an die Musikleitung wenden, wäre es verständlich. Der Musiker muß dagegen wissen, daß es sich bei diesen harmonischen und deutschen Klangmerkmalen um selbstverständliche Grundeigenschaften handelt, auf deren Vorhandensein seine musikalische Tätigkeit überhaupt aufgebaut ist und bei denen er „lediglich" zu zeigen hat, wie sie zu gestalten und erfüllen sind unabhängig der „Schwierigkeit ihrer Idealisierung". Wir kommen also zum Ausgangspunkt zurück und sehen derartige, von uns aufgegriffene Teilfragen immer wieder nur als Teilprobleme einer allgemeingültigen und allgemeinverpflichtenden musikalischen Grundgestaltung an. Wohl zeigt sich bei der Gliederung unseres weitverzweigten Kulturlebens, daß es Grenzfälle der musikalisch-organisatorischen und Grenzfälle der funkisch-organisatorischen Berufsständigkeit gibt. Erfreulicherweise hat aber gerade Dr. Ley kürzlich den Trennungsstrich zwischen der Idee eines autoritativen Staates und der eines Ständestaates gezogen und zwar zugunsten des autoritativen Staates. Das heißt hier für unseren Fall ins Geistige übertragen, daß organisatorische Grenzfälle uns nicht hindern dürfen, das Rein-Musikalische und das Rein-Funkische in seiner Elementarbedeutung zu untersuchen und zu verfechten. Während der Ständestaat das Standesbezogene und die Standeswahrheit überspannt und gegebenenfalls überschätzt behandelt, schützt der autoritative Staat sowohl das Ideelle der Elementarwerte wie auch die Wirklichkeit der kulturellen Verzweigung und Verteilung dieser Werte; und das sind u. E. auch die Grundpfeiler einer nationalsozialistischen Musikauffassung.

Der Einklang von musikalischen und funkischen Stilforderungen.

Wer die Reichstagung der NS. Kulturgemeinde zu München am Lautsprecher verfolgt hat (— wo blieb übrigens diesmal im Funkprogramm die Weimaraner Tagung des ADMV? —), wird sich erinnern, daß Alfred Rosenberg u. a. auf die zeitgenössische Kunst- und Musikgestaltung zu sprechen kam und hierbei auch dem Kunstleben eine in sich gerichtete Härte und straffe Geschlossenheit wünschte, die bereits dem Wesen und der Haltung unserer kulturellen Gegenwart allgemeingültig zugrunde liegt. Es war dann wohl auch mehr als ein Zufall, daß sämtliche Kompositionen, die auf Veranlassung der Musikabteilung der NSKG. für diese Reichstagung geschrieben waren, trotz einiger musikalisch-stilistischer Verschiedenheiten diese von Alfred Rosenberg umschriebenen Eigenschaften in der Behandlung und Beschränkung der instrumentationstechnischen Mittel eindeutig zum Ausdruck brachten. Es fehlten zum größten Teil die neutralisierenden Mischfarben von Streichern und Holzbläsern, die kategorische Vermengung der Romantik von Cello und Horn usf.

Dieses Ergebnis erscheint uns sehr wesentlich, weil hier eine Entwicklung beschritten wird, die sich als organisch rechtfertigen muß. Bekanntlich liegt die Eigenart des spätromantischen Klangideals der Oper sowie der Programmsinfonik in der orchestralen Farbmischung der Modulationsformen, Orchestercrescendi usf., — Farbmischungen, die an sich die musikalischen Klangmöglichkeiten stark erweitert haben, sich jedoch immer mehr in ihre klangsinnliche Koloristik verloren und heute nun nach einer neuen thematischen Geschlossenheit und Durchgestaltung drängen.

Dieser Wille zur Thematik ist auch in unserer Gegenwart stark vorhanden. Jedoch ist dieser Wille ein allgemeiner Ausweis unserer Musizierfähigkeit; und erst die Auseinandersetzung, Beherrschung und Gestaltung des klingenden Materials, das für die Musikentwicklung bis zu unserer Gegenwart charakteristisch ist, macht das eigentlich Zeitgenössische aus. Es ist dabei verständlich, daß einige Stilrichtungen aus betontem Gegensatz zu dieser Klangkoloristik nunmehr bedingungslos in die Klangaskese früherer concerto grosso- oder Kanon-Formen flüchten. Dabei darf man aber wiederum niemals vergessen, daß hier nicht die organische Zeitenfolge zu einem Spaziergang in diese Klangwelt des 17. Jahrhundert führt, sondern vielmehr ganz offensichtlich die klangliche Überfülle des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, mit der man eben dann nicht fertig wird. Trotzdem bleibt es demgegenüber als Tatsache bestehen, daß auch unser Ohr die romantische

Musikentwicklung miterlebt hat, und es wäre eine sinnlose Bilderstürmerei, wollte man dies leugnen. Damit ist der Grad der Selbständigkeit in der kompositionstechnischen Haltung in keiner Weise beschränkt: Es soll nur damit gesagt werden, daß jeder Schritt, der nicht in irgendeiner organischen Beziehung zum zurückliegenden Schritt erfolgt, den Verdacht einer entweder unselbständigen oder zügellosen Eigenwilligkeit erregen muß. Und wer den Mut hat, zu behaupten, er könne auf die musikalische Romantik verzichten oder sie gar ersetzen, der trete bitte den Beweis an!

Kurz und gut, die vom Reichssender München übertragenen Uraufführungen der Reichstagung der NSKG. zeigten gerade bezüglich ihrer instrumentationstechnischen Behandlung und Geschlossenheit wichtige Ansatzpunkte, die sich — und das ist ein wichtiger Berührungspunkt mit unserer Rundfunkchronik — auch mit der Zielsetzung der funkmusikalischen Gestaltung decken. Denn gerade der Rundfunk ist stets darauf bedacht, die Sparsamkeit der Instrumentationsmittel, wie sie zunächst vom Funkischen, d. h. vom Mikrofon und Lautsprecher her diktiert wird, nun auch ins Musikalische zu übersetzen. Und es tritt hier eine erfreuliche Stilklarheit ein, die durch die unmittelbare Berührung des Musikalisch-Elementaren und des Funkisch-Elementaren gegeben ist und gerade bei den hier behandelten Münchener Übertragungen zum Ausdruck kam.

Funkmusikalischer Programmquerschnitt.

Bei der Durchsicht der Programmwochen 22, 23 und 24 fällt u. a. das große Interesse auf, das der RS. Breslau dem zeitgenössischen Musikschaffen seines Sendebezirkes widmet. Dieses Interesse soll uns zu einer entsprechenden neuen Kritikform veranlassen, bei der wir die betreffenden Musikwerke ihrem Ausgangspunkt nach geschlossen betrachten und gegenüberstellen möchten. Ein solcher Ausgangspunkt ist dann ja nicht nur der äußere Aufführungs- und Sendeort, sondern zugleich ein geographisch festgelegter Kunstbegriff, um den sich die einzelnen Werke einer gleichen Zeit, Landschaft usf. scharen. Leider wurde gerade bei diesen Sendungen der Empfang durch atmosphärische Störungen der Sommerzeit begleitet, so daß wir hier unsere Feststellungen durch ein paar Manuskriptprüfungen ergänzen und bis zur nächsten »Musik«-Nummer zurückstellen müssen. Ein ähnliches Lob müssen wir auch dem RS. München zusprechen, der es immer sehr gut versteht, die künstlerischen und kulturellen Ereignisse der Reichshauptstadt der Bewegung im Funkprogramm zur entsprechenden Geltung zu bringen. So war es diesmal, wie unser vorangegangener Abschnitt einzeln dargelegt hat, die Reichstagung der NS. Kulturgemeinde u. a. mit musikalischen Uraufführungen, die sich auch in funkmusikalischer Hinsicht ein größeres Interesse erwerben konnten. Mit der wärmeren Jahreszeit macht sich auch im Musikprogramm wieder das Streben nach größerer Abwechslung bemerkbar. Man bevorzugt dabei eine Programmaufteilung in einen mehr ernsteren und in einen mehr heiteren Abschnitt und fährt sicher hierbei recht gut. Problematisch möchte es nur dann erscheinen, wenn man die umgekehrte Reihenfolge wählt und einem heiteren leichten Teil ein schwereres sinfonisches Coda folgen läßt. Diese Anordnung widerspricht u. E. zu offensichtlich dem organischen Verhältnis von musikalischer Spannung und Entspannung, zumal es sich bei den bemängelten Programmen keineswegs um gegensätzliche Formen einer sinfonischen Einheit handelte, sondern um abgeschlossene Stücke von ganz verschiedener Art und Haltung. Und gerade weil man sich während eines Musikprogramms zu leicht dem Lautsprecher nähern oder sich von ihm wieder entfernen kann, muß der musikalische Zwang des geschlossenen Erlebnisses um so stärker aus dem Programm selbst hervorgehen und auch, wie eben bemerkt, die Aufeinanderfolge von musikalischer Spannung und musikalischer Entspannung nicht bedingungslos variieren.

Der Reichssender Hamburg hat seinen bisherigen 1. Kapellmeister Erich Seidler als Musikintendanten an die Deutsche Musikbühne verloren. Erich Seidler besitzt bekanntlich neben einem musikalisch konzentrierten Klangsinn auch ein sehr ausgeglichenes Formgefühl, was ihm beides auch in seiner neuen Stellung zugute kommen wird. Denn die zeitgenössische Opernentwicklung läuft immer mehr auf eine musikalisch-strengere Gestaltung hinaus und ist dabei bestrebt, die handlungstragende Dynamik immer stärker einer mehr musikalischen Gestaltung und Ausgeglichenheit unterzuordnen. Zum Nachfolger Seidlers berief der RS. Hamburg Dr. Helmuth Thierfelder, der aus seiner letzten Wiesbadener Tätigkeit bekannt ist. Er stellte sich bereits in seiner neuen Stellung mit der E-Moll-Sinfonie „Aus der neuen Welt" von Anton Dvorak vor, die er lebendig und wirkungsvoll leitete. Wir werden dabei bemüht bleiben, vielleicht schon in der nächsten Musikchronik ein schärferes Bild von Thierfelders neuer Tätigkeit zu entwerfen. In mehr allgemeiner Hinsicht sei aber heute schon auf einen sehr sinnvollen Zufall hingewiesen: Erich Seidler tritt aus dem Funkleben in das öffentliche Musikleben, Helmuth Thierfelder macht den umgekehrten Schritt. Können nun nicht solche und ähnliche Personalmaßnahmen die formalen Unterschiede zwischen öf-

fentlicher und funkischer Musikpflege ausgleichen und das Musikalisch-Wesentliche hervorkehren helfen?

Woche 22 vom 31. Mai bis 6. Juni:

2. Leipzig: Sehr ausgeglichene Aufführung und klangvolle Übertragung von Donizettis „Regimentstochter" aus der Dresdener Staatoper. — 3. Alle: Gemeinschaftssendung der SA. und HJ. mit Kampfliedern beider Gliederungen. Berlin: Bei einem Orchesterkonzert hören wir die „Fest-Ouvertüre" von Max Donisch, die bei ihrer Stilmischung etwas zerfahren vorkommt, während die „Ländlichen Tänze für Streichorchester" von Helmuth Paulsen in ihrer künstlerischen Einfachheit einen sehr guten Eindruck hinterlassen. Frankfurt: sendet in einem Spätkonzert u. a. das Bratschenkonzert von W. Fortner und das sinfonische Werk 1 von Hugo Herrmann. Von beiden Werken müssen wir zusammenfassend sagen, daß sie sich sehr um ein zeitgenössisches Klangideal bemühen, aber infolge einer nicht ganz ausgeglichenen Behandlung von tonalen und tonalitätserweiternden Stilmomenten der klanglichen Stilerfüllung noch etwas fernstehen. Stuttgart: bringt eine kammermusikalische Darbietung „Zu Heinrich Kaminskis 50. Geburtstag". — 5. Hamburg und Königsberg gedenken in sehr originellen Programmfolgen des vor 110 Jahren verstorbenen C. M. v. Webers.

Woche 23 vom 7. bis 13. Juni:

8. Hamburg: Hans Chemin-Petit leitet das Konzert der Reichsfachschaft der Komponisten. Grete v. Zieritz „Vogellieder" können insofern als bester Programmbeitrag bezeichnet werden, als sie mit instrumentatorischer Geschicklichkeit und musikalisch guter Färbung das gewählte Thema treffen. Neu war uns noch die A-Moll-Sinfonie von Chemin-Petit, die mit kompositionstechnisch gefestigter Hand geschrieben ist, sich dabei aber auf eine mehr klanglich-instrumentatorische Ausdeutung des A-Moll-Tonkreises beschränkt, ohne diesen Kreis nun thematisch besonders zwingend zu gestalten. Leipzig und Stuttgart: widmen ihr Spätkonzert dem jüngst verstorbenen Ottorino Respighi. Saarbrücken: führt den interessanten Zyklus „Heimit" von Hugo Kaun auf (Progr.) — 10. Berlin: bringt u. a. die in letzter Zeit selten gespielten, aber stets herrlichen Rokoko-Variationen für Cello und Orchester von Tschaikowsky, mit deren Wiedergabe sich der aus Hamburg zurückgekehrte Solocellist Helmuth Reimann auszeichnet. — 10. München-Nürnberg: Ein Funkquerschnitt durch die Operette „Die Kosakenbraut" von Kurt Reich und Eduard Czajanek zeigt das auflockernde Bild von gewohnten Klangfarben und Musikformen. — 12. Frankfurt: Konzert der Reichsfachschaft Komponisten unter Leitung Dr. R. Siegels (Progr.) Berlin: Übernahme des Festkonzerts des Roten Kreuzes aus der Berliner Philharmonie mit der Neunten Beethovens unter Leitung K. Schurichts und einer Vorrede Prof. Dr. Peter Raabes, der sich für eine künstlerisch-wirkliche und gegen eine metaphysisch-unfaßbare Beethovendeutung einsetzt bzw. wendet. — 13. Berlin: bringt einen sehr guten Opernquerschnitt durch das Opern-Schaffen der zeitgenössischen Komponisten.

Woche 24 vom 14. bis 20. Juni:

15. Frankfurt: Sehr gutes Konzert des Funkorchesters unter Leitung von G. L. Jochum als Gastdirigent (Progr.) — 16. Hamburg: Funkbearbeitung der Hugo Wolfschen Oper „Der Corregidor". — 17. Hamburg: Ein Nordlandspiel, das aus norwegischen, schwedischen, dänischen und isländischen Volksliedern zusammengestellt ist (Progr.). — 19. Hamburg: Helmuth Thierfelder stellt sich mit der „Dvorak-Sinfonie" als 1. Kapellmeister des RS. Hamburg vor. — 15. und 17. Übertragungen des RS. München (teilweise auch über Breslau, Frankfurt, Hamburg, Königsberg und Stuttgart) von der Münchener Reichstagung der NS. Kulturgemeinde. Kurt Herbst.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Berlin: Seit Wilhelm Rode das Deutsche Opernhaus leitet, ist es bemüht, die Wagner-Pflege durch wegweisende, im Geiste des Bayreuther Meisters nachgeschaffene Aufführungen in den Vordergrund seiner Spielplanarbeit zu stellen. In diesem Jahre inszenierte er den „Ring des

Nibelungen" neu, und man kann nach Abschluß dieser eifrigen, von echtem künstlerischen Feuer durchglühten und erfreulich einheitlich durchgeführten Theaterarbeit feststellen, daß er damit eine höchst wertvolle Leistungs- und Gesinnungsprobe seines Theaters abgegeben hat. Das Naturhafte der Ring-Musik wurde durchweg erfolgreich in ein dramatisch-belebtes Bühnengeschehen übersetzt. So ergab sich ein realistischer Monumentalstil von überzeugender Größe, der die bis in Einzelheiten sinnvoll herausgearbeitete dramatische Gegensätzlichkeit wirkungsvoll betonte und Musik, Bild und äußere Handlung zu einem Erlebnis im Sinne eines wirklichen Gesamtkunstwerkes zusammenschloß.

Die im Vergleich zu den anderen Teilen der Tetralogie schwierigen darstellerischen Probleme der „Götterdämmerung" erschienen hier in höchst selbstverständlicher Weise gelöst, ohne daß dadurch das Wagnersche Pathos, das Pathos einer den Erfordernissen der Bühne entsprechenden großen Seelenforschung, aufgehoben wäre. Die Eidszene etwa hatte diese monumentale Wucht der großen Gebärde im Darstellerischen und Bildmäßigen, das in dem szenischen Rahmen Edward Suhrs eine sehr glückliche Lösung gefunden hatte. Die Balkenarchitektur der Gibichungenhalle, die lachende Herbstlandschaft des Rheintales waren die überzeugendsten Bilder, während der Zusammensturz der Schlußszene mit den Lichtreflexen des hereinflutenden Rheines keine ideale Lösung bedeutete. Stärksten Antrieb empfing die Aufführung von der Musik, die in Karl Dammer am Dirigentenpult einen Mittler hatte, der die Dramatik und Lyrik dieser reichen Partitur in gleicher Weise heraushob und mit dem ausgezeichneten Orchester prächtige Klangwirkungen erzielte. Die drei Hauptpartien lagen bei Elsa Larcen (Brünnhilde), Gotthelf Pistor (Siegfried) und Michael Bohnen (Hagen) in besten Händen. Die Larcen verfügt über ein großes, sieghaftes Organ, das mühelos den Raum füllt. Pistor ist in Haltung und Spiel ein Siegfried von strahlender Männlichkeit und Michael Bohnen ein Hagen von dämonischer Größe. Luise Willer als Waltraute und Nora, Bertha Stetzler und Hans Wocke gaben den übrigen Hauptrollen gesanglich und darstellerisch ein wohl abgerundetes Profil. Besonders eindrucksvoll klangen wieder die Chöre. Trotz des hochsommerlichen Wetters folgte das vollbesetzte Haus mit begeisterter Anteilnahme dieser vorbildlichen Aufführung, die auch durch eine neue theatertechnische Einrichtung bestens unterstützt wurde: die als überaus wohltuend empfundene Luftkühlanlage.

Auch der „Rosenkavalier" hat im Deutschen Opernhaus einen musikalisch wie szenisch in gleicher Weise ansprechenden Rahmen gefunden, der noch durch verschiedene gleichwertige Besetzungen aller Hauptpartien besonders reizvoll erschien. Elsa Larcens Marschallin fand in Elisabeth Friedrich eine menschlich fein gezeichnete, gesanglich edle Ergänzung, Bertha Stetzlers Oktavian wurde durch den jungenhaften Kavalier von Konstanze Nettesheim abgelöst, Lore Hoffmanns Sophie von Margret Pfahl und der wienerische Ochs von Anton Baumann durch den vitalen Junker Michael Bohnens. Unter Arthur Rothers stilsicherer Stabführung fand auch diese „Variante" des Straußschen Werkes reichen Beifall.

Eine Anzahl von Gastspielen namhafter Sänger konnte gleichfalls erfolgreich die Konkurrenz des Sommers bestehen. Jan Kiepura war gleich an beiden großen Opernhäusern zu hören. In Charlottenburg gab er den Kantilenen des unglücklichen Malers in der hier bereits gewürdigten handfesten Toska-Inszenierung des Deutschen Opernhauses den Glanz und die Natur-Leuchtkraft seiner sieghaften Höhe, in der Staatsoper war er ein wirklich verführerischer Herzog in Verdis Rigoletto. Mehr allerdings kam sein Theaterblut in Puccinis Werk zur Geltung, während er in der Staatsoper die stimmlichen Lorbeeren mit Erna Berger, wohl der schönsten Gilda der deutschen Bühne, und Alexander Sved, einem wohl gleichfalls unerreichten Rigoletto, teilen mußte. Der Erfolg des beliebten Tenors war an jedem Abend gleich groß. Er steigerte ihn noch in gewohnter Weise durch ein improvisiertes Arienkonzert auf der Straße, auf der ihn jedesmal Hunderte von gesangsbegeisterten Volksgenossen nach der Vorstellung feierten.

In der Volksoper im Theater des Westens wechselten sich Theodor Scheidl und George Baklanoff als „Boris Godunoff" ab, zwei Künstler, die eine ungewöhnliche Charakterisierungsgabe mit hohem gesanglichen Können verbinden, das bei dem auch russisch singenden Russen Baklanoff noch mehr im Belkanto-Sinne überhaupt, bei Scheidl mehr durch dramatische Wucht. Auch als Francesco in Schillings „Mona Lisa" gab Scheidl eine packende, folgerichtig gezeichnete Charakterstudie.

Da „Toska" auf dem Spielplan aller drei Opernhäuser steht, ist der Cavaradossi eine gegenwärtig sozusagen „naturgegebene" Gastspielrolle für Tenöre. Peter Raitscheff, der in Berlin nicht mehr unbekannte erste Tenor der bulgarischen Staatsoper in Sofia, sang ihn in italienischer Sprache. Das nicht sehr große Organ weist die

Vorzüge der Belcanto-Schule auf, hat Glanz der Höhe und eine helle, sympathische Klangfarbe. Eine leichte Indisposition schien den Künstler anfangs zu hemmen, hinderte aber nicht seine eindrucksvolle Darstellung, die namentlich im Zusammenspiel mit der Toska Tycha Turlitakis, einer jungen griechischen Sängerin von beachtlichem gesanglichen Können, zur Geltung kam.

Die Sommerpause der Opernbühnen ist diesmal nur kurz bemessen, da die Olympischen Spiele schon recht bald eine neue Anspannung aller Kräfte fordern. Hermann Killer.

Konzert

Berlin: In den Juni fiel der Abschluß des ersten Teiles der Berliner Kunstwochen, des „Deutschen Beethovenfestes". Während der Olympischen Spiele werden dann nach kurzer Pause auch die jährlichen Musikfestspiele der Reichshauptstadt fortgesetzt werden. Die letzten Konzerte brachten Höhepunkte nachschaffender musikalischer Gestaltung. Den Abenden des Elly-Ney-Trios, das mit Elly Ney, Prof. Max Strub und Ludwig Hoelscher drei Spieler von hohem musikalischen Rang umfaßt, folgte ein Klavierabend Elly Neys, der erneut im Zeichen dieser starken Persönlichkeit stand. Mag sein, daß Elly Ney manchmal allzuviel Persönliches in ihr Spiel hineinfließen läßt, daß sie die „objektive" Linie hier und da zerreißt, neue, ungewohnte Spannungen namentlich in die Tempi hineinträgt, ihre Wiedergabe Beethovens bleibt doch ein einzigartiger Dienst am Werk, ein Nachschaffen, dem sich kein Williger entziehen kann. Die Appassionata und die C-Moll-Sonate Werk 111 bildeten die Eckpfeiler ihres Programms, das sie mit einer Verlesung des Heiligenstädter Testaments einleitete und das ihr den stürmischen Dank einer überaus zahlreichen Hörerschar eintrug.

Auch die Sonatenabende von Georg Kulenkampff und Edwin Fischer im Beethovensaal standen im Zeichen stärkster Anteilnahme der Hörer. Wenn sich zwei Künstler wie Kulenkampff und Fischer zusammentun, darf man schon eine ungewöhnliche Leistung erwarten. Es wurde auch ein Ereignis, das dem Sinn des Beethovenfestes aufs schönste gerecht wurde. Beide Spieler befleißigten sich einer kammermusikalischen Haltung, die nur vorbildlich genannt werden kann und die so manches an dieser feingliedrigen Kammermusik klar hervortreten ließ, was bei einer durchschnittlichen Interpretation unter den Tisch fällt. Gerade bei Beethovens Violinsonaten, die ja insgesamt ein Nebengebiet in des Meisters Schaffen darstellen, ist die Gestaltung alles, soll nicht ein licht konventioneller Ton hineinkommen, der die Schönheiten dieser unproblematischen, anmutigen Kunst verschleiert. Klanglich und in der Erfassung des Geistigen ergänzten sich beide Künstler aufs beste. Dem fast romantisch beseelten Strich Kulenkampffs setzte Fischer einen Anschlag von äußerster Zartheit und Klarheit entgegen, so daß die thematischen Beziehungen der beiden Instrumente, namentlich bei den Werken der späteren Zeit, der Kreutzersonate oder der G-Dur-Sonate Werk 96, in schönster Plastik deutlich wurden, zumal diese Abende von einer mitreißenden Musizierlust getragen wurden.

Hermann Killer.

Kritik

Bücher

Albert Greiner: Jugendgesang und Volkssingschule. Rufe an die Zeit. Verlag Dieweg, Berlin-Lichterfelde.

Albert Greiner eröffnete seine Plauderei zur Vorbereitung des Augsburger Tages der 8. Reichsschulmusikwoche mit den Worten: „Ich schreibe meistens nur, wenn ich dazu aufgefordert werde. Ein inneres Bedürfnis, mich in die Öffentlichkeit zu drängen, spüre ich selten..." Wenn aus den gesammelten Reden und Aufsätzen der Jahre 1928 bis 1935 nur doch ein mehr als hundert Seiten zählendes Buch geworden ist, so kann man mit Recht annehmen, daß Albert Greiner auch wirklich etwas zu sagen hat. Aus allen seinen Äußerungen fühlt man die tiefe Liebe zu seiner selbst geschaffenen Aufgabe, die umfassende Sachkenntnis und die persönliche Einsatzbereitschaft, die unserer Zeit den SOS-Hilferuf zur Rettung der

jugendlichen Stimmen und des schönen Singens sendet. Inzwischen hat sich der Gegensatz zur HJ., oder auch von der HJ. zu Greiner, als ziemlich unbegründet herausgestellt, wie die Aufsätze in „Musik und Volk" erkennen ließen, wenigstens, soweit es die stimmpflegerische Seite betrifft. Ein Spannungskomplex entsteht durch die vielleicht nicht ganz richtig formulierte Frage: „Darf Gemeinschaftsgesang auch schön sein?" Hier wird allen, die dazu Stellung nehmen müssen, Greiners Buch eine Fülle von Blickpunkten und Anregungen mitgeben, die die zeitliche Notwendigkeit dieser Neuerscheinung als Grundlage für eine sachliche Behandlung aller Fragen deutlich werden läßt. Karl Schüler.

Richard Benz: Beethovens Denkmal in Wort. R. Piper & Co., München.
Eine Zusammenstellung der authentischen Aussprüche Beethovens. Seine Titanenmusik, die heute erst recht auf ihr Echo warten, sind kämpferische Bemühungen um die Erkenntnis des Göttlichen in der Kunst. In ihrer genialen Einmaligkeit und unliterarischen Formulierung haben diese Worte mehr Gewicht als eine ganze Bibliothek gelehrter Facharbeiten. Friedrich W. Herzog.

Musikalien

Ziegler, M. Beata: „Das innere Hören". Klavierschule, Heft 3. Verlag Max Hieber, München.
Das 3. Heft ist mehr auf das Praktische gerichtet. Wenig Text und in der Hauptsache gute Beispiele. Der Hinweis, selbst bei Oktaven und Akkorden frühzeitig den melodischen Oberton heraushören und abheben zu lehren, verrät den musikalisch feinen Sinn der Verfasserin. Auch in der Anwendung des dauernden Schwingens empfindet sie ganz richtig und natürlich. Daß die Kadenzierungen dauernd jedem Tonartkreis angegliedert sind, halte ich für ebenso praktisch und wichtig wie die vorzüglich gesetzten Stücke, Tänze und Lieder in homophoner wie polyphoner Bearbeitung zu zwei und vier Händen. Alles in allem eine der besten und brauchbarsten Schulen der Zeit, die auf wirklich praktisch-modernen Erfahrungsgrundsätzen aufgebaut, das Wichtigste in einfachster Form Lehrern und Kindern darbietet.
R. M. Breithaupt.

Hans Baumann: Horch auf, Kamerad. Lieder. Ludwig Voggenreiter-Verlag, Potsdam.
In fünfzig eigenen Liedern auf eigene Texte legt Hans Baumann eine klingende Gabe in die Hand der deutschen Jugend, die sie gewiß gern aufnehmen und weitertragen wird. Die Worte Baumanns sind gestaltet von schlichter Eindringlichkeit und volkstümlichem, geradlinigen Denken. Sie wollen nicht so sehr Neues aussagen, als das allen Bekannte und Vertraute in geordnete Form bringen. Auf den gleichen Nenner sind auch die Weisen abgestimmt, die manchmal so sehr des Schmuckes entbehren, daß sie in der allzuhäufigen Tonwiederholung mehr einem Sprechchore als einem Liede ähneln. Die in diesem Hefte sehr stark hervortretende Vorliebe Baumanns für in Tonwiederholungen schwebende Motive, die überhaupt eine Eigenart der neuen Jugendlieder darstellt, möge immer von dem natürlichen Schwung der Linie begleitet sein, sonst werden wir sehr bald zu einer bedauernswerten Erstarrung unserer Singweisen kommen, die sich auch auf die Art des Singens auswirken kann. Das Liederheft erhielt von Heinz Peikert eine eindrucksstarke Ausstattung. Außer den im Anhang angegebenen Druckfehlern befinden sich weitere auf den Seiten 21 und 37. Karl Schüler.

Johann Christian Schickhardt (um 1680 bis 1740): Sechs Triosonaten für zwei Blockflöten und Basso cont. bearbeitet und als Erstdruck herausgegeben von F. J. Giesbert. Verlag Adolf Nagel, Hannover.
Der Herausgeber faßt die früher schon einzeln in der „Sackpfeife" veröffentlichten Stücke noch einmal zusammen und gibt ihnen einen Baß für Spinett, Cembalo oder Klavier. Dadurch bereichert er die Hausmusik um eine schöne und ruhige, auch des Frohsinns nicht entbehrende Musik, die ihrem ganzen Wesen nach aus der Spielweise und dem Wesen der Blockflöte (Altflöte in „f") entstanden ist. Trotzdem kann sie natürlich auch von zwei Geigen oder anderen Instrumenten ausgeführt werden. In chorischer Besetzung werden vielleicht gerade die Mischungen oder der Wechsel von Streichern und Blockflöten besonders ansprechen. Manche einzelnen Sätze der sechs Sonaten lassen sich auch — zum Teil mit ganz geringen Veränderungen — von Sopran-c-Flöten spielen. Die Anmut und kluge Durchführung der Melodien wird allen Kammermusiken willkommen sein. Karl Schüler.

Hans Uldall: Fünf Männerchöre a capella. „Bauer und Werksoldat". Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.
Männerchorkompositionen, denen man das Bemühen anmerkt, zu einem neuen Kompositionsstil für Männerchor zu kommen und die ausgetretenen Bahnen zu meiden! Einzelne Rückfälle in die alte „Männerchorweise" geben aber vorläufig noch ein etwas unklares und unausgeglichenes Bild des Komponisten und seines Wollens.

Kurt von Wolfurt: Drei Chöre a capella für gemischten Chor, op. 26.

Bruno Stürmer: „Neues Volk". Zyklus für gemischten und Jugendchor a capella, Werk 90, nach Gedichten von Fritz Wilke.

Curt Moritz: Lied der Arbeit für 4stg. Männerchor mit Bläsern und Pauken oder a capella.



Zeitgeschichte

Neue Opern

Das Landestheater Darmstadt hat die neue Oper „Gudrun" von Ludwig Roselius zur alleinigen Uraufführung in der kommenden Spielzeit erworben. Mit der Inszenierung ist Prof. Hofmüller betraut. Die Bühnenbilder entwirft als Gast Prof. Pasetti.

Neue Werke für den Konzertsaal

Das St. Galler Kammerorchester unter Ernst Krug brachte eine „Serenade für Streichorchester" von Willy Burkhard zur erfolgreichen Uraufführung.

Fritz Lehmann brachte am 4. Juni Hermann Grabners „Fröhliche Musik" für kleines Orchester in Bad Pyrmont zur Uraufführung.

Maria Caroni sang in Stuttgart 5 neue Orchester-Lieder von Werner Trenkner.

Tageschronik

In diesem Jahre wird der 150. Geburtstag Carl Maria v. Webers gefeiert. In der Geburtsstadt des Komponisten, in Eutin in Holstein, ist jetzt ein Streit entstanden über das Geburtsdatum des Meisters. Während fast alle musikgeschichtlichen Werke den 18. Dezember als den Geburtstag Webers angeben, ist in das Taufregister der Eutiner Kirche eingetragen, daß Carl Maria v. Weber als Sohn des Hofkapellmeisters Franz Anton v. Weber bereits am 20. November 1786 getauft worden ist. Weber selbst hat seinen Geburtstag anfangs am 18. Dezember, später nach seiner Verheiratung jedoch am 18. November gefeiert. Diejenigen, die bisher den 18. Dezember als Geburtstag ansahen, berufen sich auf die Lebensbeschreibung des Sohnes Carl Maria v. Webers. An dem Geburtshause Webers in Eutin ist jedoch eine Tafel angebracht, die den Satz aufweist „Getauft am 20. November 1786".

In Stuttgart fand die Reichstagung des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen unter dem Vorsitz von Frau Hilde Krauß, der Gattin des Staatsrates und Generalintendanten des Württembergischen Staatstheaters, statt.

Von den Bayreuther Festspielen 1936 überträgt der deutsche Rundfunk am Sonntag, dem 19. Juli, 16—21 Uhr, die Festaufführung des „Lohengrin". Um 15.45 Uhr wird ein kurzer Hörbericht gegeben.

Das Deutsche Opernhaus zu Berlin hat für die Zeit der Olympischen Spiele 7 festliche Wagner-Aufführungen vorgesehen. Am 3. August werden „Tannhäuser"", am 6. „Lohengrin", am 8. „Die Meistersinger von Nürnberg", am 10. „Rheingold", am 12. „Die Walküre", am 14. „Siegfried" und am 16. August „Götterdämmerung" aufgeführt.

In der Dresdner Staatsoper ist dieser Tage unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Dr. Karl Böhm mit der Sächsischen Staatskapelle von der Elektrola-Gesellschaft die 4. Sinfonie von Anton Bruckner in der kritischen Ausgabe der Internationalen Bruckner-Gesellschaft auf Schallplatten aufgenommen worden.

Generalmusikdirektor Karl Elmendorff wurde von dem Frankfurter Generalintendanten für zwei Einstudierungen und eine größere Anzahl von Dirigierabenden an das Frankfurter Opernhaus verpflichtet.

Im Rahmen der Philharmonischen Konzerte unter Leitung von Kapellmeister Adolf Mennerich wurde in München das Klavierkonzert op. 37 von Karl Schäfer-Bamberg zur erfolgreichen Uraufführung gebracht. Solistin war Rosl Schmid-München. Ferner wurde das Werk in das Programm des Tonkünstlerfestes des Allgem. Deutschen Musikvereins in Weimar aufgenommen.

Der Singwochenplan der Arbeitskreise für Hausmusik für den Sommer 1936 zeigt einen mit Unterstützung und Empfehlung der Reichsfachschaft für Chorwesen und Volksmusik durchzuführenden musikalischen Lehrgang vom 15. Juli bis 15. August in Kassel an. Dieser Lehrgang dient sowohl Laien als auch Berufsmusikern.

Der 3. Kongreß der Intern. Gesellschaft für Musikwissenschaft in Barcelona war gut besucht, wenn auch die Italiener dem „Sanktionsland" Spanien ferngeblieben waren und eine Reihe weiterer Vorträge nur verlesen wurde. Die deutsche Musikwissenschaft war trotz der Devisenschwierigkeiten und des ungünstigen Termines verhältnismäßig gut vertreten, und es kann als Erfolg verbucht werden, daß an Stelle des scheidenden Vizepräsidenten Joh. Wolf wieder ein Deutscher, Th. Kroyer-Köln, gewählt wurde.

Professor Dr. Ernst Bücken-Köln wurde von der Holländischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft in Amsterdam zum ordentlichen Mitglied ernannt. Die Gesellschaft steht unter der Schirmherrschaft der Königin von Holland.

Die Königliche Oper in Rom hat in der abgelaufenen Spielzeit im ganzen 25 Opern gespielt, darunter drei ausländische: Wagners „Tristan und Isolde", Massenets „Werther" und „Mignon" von Thomas. Ferner kamen drei neue italienische Werke heraus: Notturno romantico von Pic-Magiagalli, Il dottore Oß von Bizelli und Cyrano de Bergerac von Alfano.

Der Burgenländische Heimatverein veranstaltet jetzt im alten Haydn-Haus in Eisenstadt eine Liszt-Gedächtnis-Ausstellung, die viele persönliche Reliquien, Notenmanuskripte und -drucke, seltene Graphiken und Bildnisse, Briefe und Aktenstücke sowie reiches lichtbildnerisches Material enthält. Man sieht da Liszts Totenmaske, eine Kielfeder, Zigarrenspitze mit Zigarre, einen schwarzen Zwirnhandschuh, wie ihn „Abbé" Liszt liebte. Daneben die Handschrift der „Ungarischen Rhapsodie Nr. 2", den Marsch aus „Don Sanchez" und anderes. „Liszt in der Graphik" zeigt uns Blätter von Kriehuber, Krause, Richter, Buthalm, auch Humoristika und Zeitungskarikaturen. In einem besonderen Schaukasten liegt das Prachtexemplar der „Graner Messe", die Liszt bekanntlich Kaiser Franz gewidmet hatte. Ein besonderer Raum ist Liszt Schülern gewidmet.

Baron Kihitschiro Okura, der kürzlich zum Vorsitzenden der Musiker-Gesellschaft Tokio bestellt worden ist, will, da er als Mitglied des Olympischen Komitees ohnehin nach Europa reist, die Gelegenheit benutzen, um die Welt mit einem von ihm erfundenen neuen Musikinstrument, dem „Okura uro" bekannt zu machen. Der Klang des neuen Instruments soll sich in die Klangfarbe der europäischen Flöte und die des japanischen Schakuhatschi vereinigen.

In Paris fand am Mittwoch die vierte und letzte Versteigerung des Nachlasses des ehemaligen französischen Außenministers Barthou statt. Unter den Biographien, Briefen und Büchern befand sich auch eine bisher unveröffentlichte musikalische Studie Wagners aus Siegfrieds Tod, die für 11 500 Frank verkauft wurde. Die Versteigerung ergab insgesamt etwa 22 000 Frank, so daß der Gesamtertrag der vier Versteigerungen sich auf 6 600 000 Frank beläuft.

Auf Anregung des Ministers für Unterricht, Kunst und Wissenschaften wurde im Kabinettsrat die Gründung eines belgischen Staatsorchesters beschlossen. Das Orchester soll aus zweiundsechzig Musikern bestehen.

Die diesjährigen Rokoko-Festspiele im Park des ehemaligen Markgräflichen Schlosses in Ansbach sind Mozart gewidmet. Am 1. und 2. August wird „Figaros Hochzeit" unter der musikalischen Leitung von Georghanns Thoma und in der Inszenierung von Karl Köther zur Aufführung gebracht.

Die reichswichtigen Freilicht-Festspiele auf der Bühne vor dem Roten Tor zu Augsburg finden in diesem Jahre vom 11. Juli bis 30. August statt. Der Spielplan ist in noch höherem Maße als bisher auf die Wiedergabe deutscher Meisterwerke abgestimmt. Die Oper bringt „Die Zauberflöte" von Mozart, „Elektra" von Richard Strauß, „Martha" von Flotow und die „Macht des Schicksals" von Verdi.

Für den Herbst dieses Jahres kündigt Lübeck als Bühne des „Nordischen Theaters" eine „festliche Folge" von „Nordischen Bühnenspielen und zeitgenössischer Musik" an. An musikalischen Werken gelangt Madetojas finnische Nationaloper „Oesterbottner" zur Aufführung. Für den Konzertsaal sind Uraufführungen von Theodor Berger (Malinconia), Erich Anders, Jon Leifs (Gesänge für Bariton und Orchester) in Aussicht genommen.

Der seit 1935 an der Kreuzkirche zu Dresden tätige jugendliche Organist Herbert Collum wurde nach Schweden und Norwegen eingeladen, um in einer Reihe von Städten (u. a. Stockholm, Upsala, Oslo, Trondheim usw.) Konzerte zu geben.

Nach ihrem Erfolg in Amsterdam ist Eva Liebenberg als Solistin für ein Sinfoniekonzert unter Leitung von Prof. Willem Mengelberg verpflichtet worden.

Das Klavierkonzert D-Moll von Hans Richter-Haaser wurde beim Schumann-Fest in Zwickau vom Komponisten mit großem Erfolg gespielt. Das Konzert für Streich-Orchester desselben Komponisten wurde erstmalig im Luxemburger Sender aufgeführt.

Fritz Reuters Chorwerk „Das Spiel vom deutschen Bettelmann" kommt durch den Bachverein in Köthen im November zur Aufführung.

Eine Tagung der Kulturschriftleiter des Gaues Süd-Hannover—Braunschweig beschäftigte sich auch mit der Neugestaltung der Unterhaltungsmusik. Dabei wurde es als Ziel bezeichnet, dem „Potpourri-Unfug" ein Ende zu machen. Im Sommer wird in Bad Pyrmont das Niedersächsische Landes-Sinfonie-Orchester ein künstlerisch hochstehendes Programm von Unterhaltungsmusik ohne Zugeständnisse an die Form des Potpourris durchführen.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat vor längerer Zeit bereits die Führung eines ausländischen oder ausländisch klingenden Decknamens (Pseudonyms) verboten und die Führung eines sonstigen Decknamens von der Anzeige an die Reichsmusikkammer abhängig gemacht. In der Annahme, daß diese Anordnung vielfach aus Unkenntnis übertreten worden ist, sind bisher lediglich Verwarnungen erfolgt. In einer neuen Anordnung stellt der Präsident der Reichsmusikkammer jetzt fest, daß vom 1. Juni ab das unzulässige Führen von Decknamen ohne nochmalige Verwarnung unnachsichtlich durch Ordnungsstrafen geahndet wird. In besonders schweren Fällen könne Ausschluß aus der Kammer und damit Entziehung des Rechts zur Berufsausübung erfolgen.

In Würzburg hat an Pfingsten der „Tag der Handharmonika" stattgefunden. Er war aus allen Gauen des Reiches, aber auch aus der Schweiz, aus Kanada und Argentinien besucht.

Nach reichlich 175jähriger Vergessenheit erlebte die aus dem Französischen überkommene komische Oper „Der bekehrte Trunkenbold" von Gluck im intimen kleinen Theater der Kieler Städtischen Bühnen als reichsdeutsche Uraufführung ihre Wiederauferstehung. Das von Dr. Engelke im Verein mit Walter Lange für die Bühne neu bearbeitete drastisch-derbe, volkstümliche Spiel war vom General-Intendanten Hanns Schulz-Dornburg inszeniert.

Der ungarische Büchersammler Patai hat in einem Budapester Antiquariat mehrere Erstausgaben der Werke Beethovens entdeckt. Die Werke sind mit eigenhändigen Korrekturen



und Randbemerkungen Beethovens versehen. Dem Mathematiker einer Versicherungsgesellschaft namens Patai, der ein leidenschaftlicher Büchersammler ist, waren in einem Antiquariat alte Noten — Werke von Beethoven — zum Verkauf angeboten worden. 2—3 Pengö das Stück. Der Händler wollte die in den Noten befindlichen „Kritzeleien" ausradieren. Patai aber, dem die sonderbaren Randbemerkungen aufgefallen waren, hinderte ihn daran. Er sah gleich, daß es sich hier nur um die eigenhändigen Aufzeichnungen Beethovens handeln könne, um sich aber zu vergewissern, sandte er die von der Handschrift gemachten Photokopien an verschiedene Fachkreise in Wien und Deutschland. In Kürze erhielt er die Versicherung, daß es sich tatsächlich um die von dem großen Komponisten eigenhändig geschriebenen Korrekturen und Anweisungen handelt. Es befand sich unter den Noten auch die Erstausgabe der Messe in C-Dur von Beethoven, in der auch eine schon unlesbar gewordene Widmung zu sehen war. Man mußte ein chemisches Verfahren anwenden, um die verschwommene Schrift wieder lesbar zu machen. Das Verfahren gelang und man konnte die folgende Widmung lesen: „An Herrn Hofrath S. v. Breuning". Hofrat Breuning gehörte bekanntlich zu den besten Freunden Beethovens.

Neuerscheinungen

Der stellvertretende Vorsitzende der Deutschen Brahms-Gesellschaft Dr. Paul Kaufmann, Berlin, ehemaliger Präsident des Reichsversicherungsamts, der am 28. Juni d. J. seinen achtzigsten Geburtstag feierte, hat seine 1919 erschienenen Erinnerungen „Aus rheinischen Jugendtagen" nunmehr in neuer Form als „Mein rheinisches Bilderbuch" (bei J. A. Stargardt, Berlin 1936), erweitert und reich illustriert, veröffentlicht.

Von der Wagner-Sängerin und Musikpädagogin Anna Bahr-Mildenburg erscheint im Musikwissenschaftlichen Verlag, Leipzig, eine Darstellung der Werke Richard Wagners aus dem Geiste der Dichtung und Musik. Als erster Band ist „Tristan und Isolde" erschienen. Demnächst kommt in vier

Bänden „Der Ring des Nibelungen" heraus. Es folgen dann „Parsifal", „Die Meistersinger von Nürnberg" und „Lohengrin".

Anläßlich der 11. Olympischen Spiele erschien im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, eine vom Organisations-Komitee für die 11. Olympischen Spiele Berlin 1936 und der Reichsmusikkammer anerkannte Sammlung der Nationalhymnen aller an den Olympischen Spielen beteiligten Völker unter dem Titel „Hymnen der Völker" und zwar in allen denkbaren Besetzungen.

Eugen Mürl komponierte ein hymnisches Chorwerk „Bekenntnis" für gemischten Chor, Kinderchor und Orchester. Das Werk erscheint im Verlag von Kistner & Siegel, Leipzig.

Personalien

Generalmusikdirektor Prof. Dr. Karl Leonhardt, der musikalische Leiter der Stuttgarter Oper und langjährige Dirigent der Sinfoniekonzerte, hat um Enthebung von seinem Amt gebeten. Der württembergische Kultusminister hat diesem Ersuchen mit Wirkung vom 1. August 1937 entsprochen. Bis dahin geht Karl Leonhardt in Urlaub.

Johannes Schüler, der musikalische Leiter der Essener Oper, wurde als Kapellmeister an die Berliner Staatsoper berufen.

Prof. Heinrich Boell ist zum Direktor der Schlesischen Landesmusikschule berufen worden, die im Herbst d. J. von der Stadt Breslau und den schlesischen Provinzen in Verbindung mit den zuständigen Reichsministerien in Breslau eröffnet wird. Gleichzeitig wurde Professor Boell die Leitung der Breslauer Singakademie, der auch im Ausland (u. a. durch ihre wiederholten Aufführungen der Matthäuspassion in Warschau) hochangesehenen führenden Chorvereinigung des deutschen Ostens, übertragen.

Dr. Theodor Veidl, der an der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag Musiktheorie lehrt, wurde der Titel eines Professors verleihen.

Todesnachrichten

In Leipzig verstarb der bekannte Musikkritiker Dr. Max Steinitzer im Alter von 72 Jahren. Steinitzer war jahrelang Kritiker der „Leipziger Neuesten Nachrichten". Er bereicherte das deutsche Musikschrifttum der letzten dreißig Jahre durch eine bedeutende Anzahl von Werken. Er schrieb u. a. „Musikalische Strafpredigten eines Grobians", „Pädagogik der Musik", eine Straußbiographie u. a. mehr.

Der Leipziger Organist Professor Karl Hoyer, der seit 1926 an der Nikolaikirche und zugleich als Lehrer für Theorie, Komposition und Orgelspiel am Landeskonservatorium zu Leipzig tätig war, ist im Alter von 45 Jahren an den Folgen eines Motorradunfalles gestorben. Prof. Hoyer, der ein Schüler Max Regers war, hat verschiedene Studien für Orgel, große Orgel- und Orchesterwerke, Motetten, geistliche Lieder und Klaviermusik geschaffen.

Prof. Ernst Grenzebach, der im 66. Lebensjahr stehende bekannte Berliner Gesangspädagoge, ist einem Herzschlag erlegen.

Aus München wird gemeldet, daß dort die Kammersängerin Hermine Bosetti im 61. Lebensjahr verstorben ist, die bis zum Jahre 1925, in dem sie von der Bühne Abschied nahm, als eine der hervorragendsten Vertreterinnen des Koloraturgesangs und des dramatischen Opernfaches berühmt und weltbekannt gewesen ist.

Im 55. Lebensjahre ist in Dresden Kammersängerin Eva Plaschke-von der Osten gestorben. Mit ihr ist nicht nur eines der langjährigen Mitglieder des Dresdener Opernhauses dahingegangen, sondern vor allem auch eine künstlerische Persönlichkeit, die an den größten Abenden dieser Bühne ihren besonderen Anteil hatte. 2550mal hat die große Künstlerin allein auf der Dresdner Bühne gestanden. Mit der Vorstellung, die ihr 25-jähriges Bühnenjubiläum feierte, nahm sie am 27. Juni 1927 zugleich von der Opernlaufbahn Abschied. An der Berliner Hochschule für Musik war sie als Professorin für das dramatische Gesangslehrfach tätig.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22–23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Berlin als Musikstadt

Von Julius Friedrich - Berlin

Das Musikleben einer Hauptstadt muß anderen Gesetzen folgen als denen, die in zahlreichen Sammelpunkten der Provinz maßgebend sind. Es hat keine lokalen Hintergründe und es erwächst nicht aus dem kulturellen Gestaltungswillen seiner Bewohner. Diese sind nicht treibende Kraft und entwickeln keine unmittelbaren Energien, denn eine Metropole des Reiches hat die Pflicht der Repräsentation, des Geltungsbedürfnisses über die Stadtgrenzen hinaus, und sie wird gleichsam als Sinnbild für das Niveau im Musikleben der ganzen Nation angesehen.
Ein solcher Zustand bedingt künstliche Maßnahmen zur Aufrichtung von Höhepunkten in der Leistung sowie die Zusammenraffung aller erreichbaren Gipfelungen des Könnens. Der „Star", als höchster Begriff der künstlerischen Steigerung, ist Voraussetzung für diese Stellung, ohne daß mit ihm eine Abwertung verbunden zu werden braucht. Denn der vollendete Künstler kann, soweit er das Werk, das er vermittelt, wirklich erfüllt, nie die kulturellen Tatsachen diskriminieren, er wird erst negativ, wenn er seine Person über die Maße des vom Schöpfer gewollten Planes hinausführt, wenn er gegen den Sinn des Werkes verstößt und die Einheit der Vorgänge sprengt.
So ist an sich die Anhäufung künstlerischer Höchstleistungen keine Gefahr für eine gesunde Wegbahnung der musikalischen Kultur, sie wird erst dann dazu absinken, sobald sie sich als reines „Dekorum" gebärdet und der innere Anlaß des Einsatzes der Mittel fehlt. Auch darf sie nicht so weit gehen, daß durch eitle Willkür und die Macht der Finanzen die anderen Landschaften im Reiche von Talenten entvölkert werden, wenn diese zur „Elite" aufgerückt sind. Eine sinngemäße Pflege der durchentwickelten Persönlichkeit und eine stets auffrischende Auslese haben der Musik nie geschadet, sondern ihr zu Blüteperioden verholfen, auch da, wo andere soziale und gesellschaftliche Schichtungen bestanden wie heute. Man kann also einer Hauptstadt das Recht auf Repräsentation nicht aberkennen, sie darf allerdings nicht lediglich das Aushängeschild bedeuten und im äußerlichen „Betrieb" versanden. Sie soll anspornen zur restlosen Hingabe, und sie soll aufzeigen, wie weit die künstlerische Gestaltung vorgetrieben werden kann, um eine ideale Verwirklichung der Absichten des Erzeugers zu erreichen.

Die Oper

Das musikalische Theater muß in erster Linie aus diesem Blickkreis heraus betrachtet werden. Höhepunkte stehen meistens nicht weit von Wendepunkten des Könnens. Die Schatten der Überalterung und Verknöcherung lasten schnell auf Instituten, die die richtigen Zeitpunkte für eine Neuauffüllung des Bestandes verpassen. Die Leuchtkraft berühmter Namen bringt es mit sich, daß man sich oft über die wahre Natur der Leistung täuscht, da jene meistens als „Kassenmagnet" oder „Publikumsliebling" eine

größere Ausdauer besitzen als der Wesensfall ihrer Kunst. Es ist die Tragik des Sängerdaseins, daß es unter unsagbaren, langwierigen Anstrengungen erworben werden muß, um dann die Krönung des Lebenswerkes nur in einer knapp bemessenen Frist genießen zu können. Aber die Brutalität dieses Prozesses ist Naturgesetz jeden künstlerischen Werdens, und man hebt sie dadurch nicht auf, daß man sich aus Mitleid belügt.

Besondere Bedingungen und Schwierigkeiten ergeben sich auch in der Spielplangestaltung. Den von Dr. Goebbels geforderten „Mut zum Risiko" bringen selten die Opernbühnen der Hauptstadt auf. Moderne Werke finden daher erst sehr spät Eingang in ihre Programme, die Erfolgskurve jener muß eindeutig geklärt sein, ehe man die riesigen Kosten einer Inszenierung wagt. Man könnte diese Zurückhaltung gegenüber der schaffenden Jugend der Gegenwart begreifen, wenn man geradeaus jedem „Experiment" aus dem Wege geht. Aber die Neuauflage so mancher älteren Oper als dramaturgische Bearbeitung und die Auswahl verschiedener zeitgenössischer Werke geben zu denken. Man scheint in dieser Beziehung manchmal nicht nur inkonsequent, sondern auch bequem zu sein, und so sehr wir die Möglichkeit der 100prozentigen Witterung für jedes Genie in einem lebenden Menschen verneinen und diesen so oft geforderten „Heiligen-Schein" eines Intendanten nur als theoretische Forderung empfinden, die von der Praxis kaum einmal in tausend Jahren eingelöst wird, so wenig vermögen wir uns mit einem solchen Zustand einfach abzufinden. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Frage der Dramaturgen. Der schlimmste Feind des aktiven Theaters ist die Beharrung. Es ist Gewohnheit geworden, dem Problem mit der musikhistorischen Verankerung dieser Stelle beizukommen, sofern man ihr nicht noch den Bibliotheksbeamten vorzieht. Gewiß verlangt eine derartige Aufgabe die wissenschaftliche Schulung ebenso wie die erhärtete Erfahrung, aber darüber hinaus erst setzt die eigentliche Wirksamkeit an. Der Dramaturg soll ja nicht lediglich Bearbeiter von Opern und Berater in Stilfragen sein, dieser Typ hat oft geradezu Renaissanceepidemien und einen Tantiemenrausch hervorgerufen, die mit ehrlichen, innerlich begründeten Wiederbelebungsversuchen nicht das Mindeste zu tun haben. Und er schafft damit das „Experiment" mit weit schlimmeren Folgerungen als bei Uraufführungen, und er verschlingt Unsummen an szenischem Aufwand, die gerechter und besser der kämpfenden Gegenwart zugute gekommen wären. Der Dramaturg muß in erster Linie keine „akademischen", sondern künstlerische Qualitäten haben und die Bedeutung seines Amtes muß weit stärker in den Vordergrund gerückt werden, als es augenblicklich geschieht. Große schöpferische Talente sind zwar dünn gesät, aber wie sollen sie überhaupt das notwendige Rückgrat bekommen, wenn die Fühler der Theater stumpf geworden sind oder sich vor ihnen zurückziehen, die in Deutschland an der Spitze marschieren?

Staatsoper und Deutsches Opernhaus

Nach der großen Säuberungsaktion ist es nicht bergab mit den Berliner Opernhäusern gegangen, wie mondsüchtige Berufsschwätzer in den Blätterwald ihrer Emigrantenklause posaunten. Man müßte zwar ungerecht sein, wenn man die hochgradige Be-

gabung des Juden als ausgesprochen ausübenden Künstler verneinen würde. Aber es müßte schon im Hinblick auf geschichtliche Tatsachen recht komisch zugehen, wenn ausgerechnet die Gegenwart des Musiklebens nur von seiner Gnade bestehen könnte. Und so hat man erfreulicherweise die Radikalkur nicht gescheut, und das Operntheater der Hauptstadt ist nicht gestorben, sondern es ist genesen.

Die Großzügigkeit des Preußischen Ministerpräsidenten und seine lebhaften persönlichen Bemühungen haben der Opernbühne unter den Linden zu einem Glanz verholfen, von dem die Welt mit Hochachtung spricht. Knapp drei Jahre sind nach der Machtübernahme verflossen, und schon heute genießt das Institut einen Ruf, wie es ihn kaum je gehabt hat. Fast die gesamte Bayreuther Solistenschar rekrutiert sich aus seinem Ensemble. Die Tenöre Völker, Lorenz und Roswaenge, die Baritongarde Bockelmann, Prohaska, Schlusnus, die Baßfülle von Manowarda und Andrésen — alles das sind „internationale" Begriffe gewesen oder geworden. Auch das Frauenlager beherbergt großartige Formate. Viorica Ursuleac und Frida Leider, Maria Cebotari und Erna Berger, Margarete Klose und Tiana Lemnitz sind seine Hauptstützen, deren Leistungen auch außerhalb Deutschlands bewundert werden.

Als Wagner-Regisseur bedarf Generalintendant Heinz Tietgen keines besonderen Ausweises. Neben dem vielbeschäftigten und farbig auflockernden Rudolf Hartmann hätte vielleicht noch eine geniale Erscheinung Platz, die sich leicht in der Provinz finden läßt.

Nach Furtwänglers Ausscheiden hat man mit Clemens Krauß keinen Mißgriff getan, obwohl er eine gänzlich anders gelagerte Persönlichkeit wie jener ist. Man darf ihm den Titel eines kaum wieder erreichbaren Strauß-Interpreten gönnen. Er ist, wie es bei denen vom „Bau" heißt, ein ausgesprochener „Theaterhase" mit dem richtigen Instinkt für Verve und Effekte. Auch Mozart ist stilvoll und prickelnd bei ihm aufgehoben, während er Wagners langatmiger Musikdramatik nicht die notwendige innere Erlebnisfähigkeit entgegenzubringen scheint. Der betagte Leo Blech ist vorläufig immer noch am Pult bei seinen sprichwörtlichen Spezialitäten „Carmen" und „Aida", womit man seine schon in Vorkriegszeiten erworbenen Verdienste anerkennt. Mit dem Neuengagement des Essener Operndirektors Johannes Schüler ist der Kapellmeisterstab um eine interessante und geschickte Hand bereichert worden, auch dem Komponisten Werner Egk hat man Gelegenheit gegeben, die goldenen Sporen der ritterlichen Dirigierkunst zu erwerben.

Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg, das zu Beginn der Spielzeit mit einem herrlichen Umbau hervortrat, wurde zur Reichsbühne erhoben, nachdem es in krisenvoller Entwicklung die privaten wie städtischen Verwaltungssorgen miterlebt hatte. Sein Generalintendant Wilhelm Rode kam unmittelbar vom Sänger zu dieser Berufung, er war und ist als Heldenbariton eine bekannte und geschätzte Persönlichkeit der führenden deutschen Opernbühnen. Durch ihn erhielt das Ensemble nach der stimmlichen Seite ein starkes Gewicht, und die Auswahl seiner Sänger verriet ein gutes Ohr für kernige und steile Materiale. Der hochdramatische Sopran der Elsa Larçén und

der robuste Tenor von Laholm wurden seine Errungenschaften für die Wagner-Pflege. Wilhelm Schirp (Baß) und Hans Wocke (Bariton) eroberten sich schnell die Sympathien der Fachleute. Aus dem vorhandenen Bestand leuchteten Valentin Haller, der sich vom lyrischen zum italienischen Heldentenor hochentwickelt hat, Walter Ludwig, Hans Reinmar, Schmitt-Walter, die Pfahl, Constanze Nettesheim, Elisabeth Friedrich und Luise Willer immer noch hervor.

Nicht ganz im Einklang mit dieser glücklichen Entdeckung und Sicherung künstlerischer Kräfte und Naturbegabungen stand der Einsatz der leitenden Generalmusikdirektoren. Sowohl Rother wie Dammer erwiesen sich keineswegs als geschlossene und überlegene Persönlichkeiten. Ihr Können ist photographisch sauber, korrekt in allen musikalischen Funktionen, aber es bleibt dort stehen, wo das Genie ein Genie erst zu begreifen beginnt, und es fehlt der große suggestive Atem, der im Orchester und auf der Bühne Schauer der Begeisterung entfacht, mit denen jedes Kunsterlebnis angefüllt sein muß, wenn es wirklich offenbaren will. Wir reden hier keiner einseitigen „Dirigentenherrlichkeit" das Wort, und wir wollen keinen Primadonnenkult vor der Bühne, wenn wir ihn auf den Brettern verachten, aber wir bekennen uns nicht zu der ausschließlich dienenden und ausgleichenden Stellung des musikalischen Führers. Im Gegenteil, hier, wo in der Partitur alle Energien der Oper im Bilde festgelegt sind, kann die stärkste Intensivierung des musikalischen Geschehens nur dem Ganzen zugute kommen, und sie verhindert darstellerische wie gesangliche Extravaganzen auf der Gegenseite. Gerade Wagner, dem im Deutschen Opernhaus besondere Geltung verschafft wird, hat die Bedeutung der Dirigentenpersönlichkeit manchmal sogar mit diktatorischen Folgerungen erkannt. Große Meister am Pult sind immer die Voraussetzungen für die Verwirklichung des Gesamtkunstwerkes gewesen. Der regsame und temperamentvolle Walter Lutze ist dagegen nicht falsch placiert.

Der Zuführung frischen Blutes bedarf auch das Regieliche am Deutschen Opernhaus. Rodes erfahrene Wagner-Inszenierungen, die in den „Meistersingern" ihren strahlenden Höhepunkt ansteuerten, wurden meistens durch Benno v. Arents Bühnenbilder entscheidend gestützt. Eine ergänzende und vielseitige Betätigung bei dem reichhaltigen Repertoir würde ein Typ von der Prägung des Dortmunder Georg Hartmann haben.

Furtwängler und die Philharmoniker

In der Reihe der berühmten Orchester der Welt haben die Berliner Philharmoniker einen besonders klangvollen Namen. Die künstlerische Inbrunst eines Dirigenten vom Schlage Wilhelm Furtwänglers ist der treibende Motor des faszinierenden Aufstiegs gewesen, und der Weg der ausländischen Erfolge, den rauschende Triumphe umsäumten, hat dem musikalischen Europa den Begriff deutscher Orchesterkultur in ragender Größe erstehen lassen.

Furtwängler ist kein „Typ" eines Dirigenten, sondern eine Persönlichkeit. Er läßt sich nicht kopieren, obwohl ihm so mancher kleine Kapitän eines Orchesterschiffes die

äußerlichen Handgriffe der Steuerung abgeguckt hat. Aber die wirkliche Gebärde seiner Gesten, die nur aus inneren Anlässen des musikalischen Stoffes herovrwächst, vermag man nicht durch Nachahmung des zeichnerischen Bildes zu erschließen. Die suggestive Klangentwicklung Furtwänglers wird immer ein Geheimnis bleiben, so wie der Urgrund jedes künstlerischen Vorganges stets eine rätselhafte Offenbarung ist. Wenn man „Einteilungen" will, so darf man Furtwängler zu den „Darstellern" am Pult zählen, ohne damit allerdings außermusikalische Vorstellungen zu verbinden. Denn das Profil seiner Haltung und seiner Bewegungen entspringt keinem vorgefaßten Plane, sondern es ersteht unbewußt. Eine fast ins Dämonische gesteigerte „Hellsichtigkeit" der musikalischen Intuition zwingt dem Körper die Reflexe ab, deren Strahlung unmittelbar auf das Orchester übergeht. Diese feinsten Schwingungen folgende Aktivität der Wiedergabe hat die einmalige Geschlossenheit und die naive, hingebungsvolle Schönheit der Dirigierkunst Furtwänglers begründet, die sich wohl in restloser Erfüllung der „künstlerischen Visionen" verzehrt, die aber nichts mit „gymnastisch-musikalischem" Virtuosentum zu tun hat.

Wie jedes Genie, so hat auch Furtwängler bestimmte „Eigenarten". Die sprichwörtliche „schlechte Eins", das Herausschütteln des Niederschlags und das mehrmalige Nachdrücken beim Taktbeginn hat manchem Musiker, bevor er Furtwängler in der ganzen Skala seiner Zeichengebung zu begreifen vermochte, Kopfschmerzen bereitet. Das zärtliche Streicheln der linken Hand, die überhaupt sämtliche Klangerscheinungen „modelliert" und das besessene Stampfen der Beine bei wilden rhythmischen Entladungen gehören zu Episoden dieser Darstellung, so wie Furtwängler in mondsüchtiger Ergriffenheit manchmal die Augen schließt, während seine halbgeöffneten Lippen die Themen nachzusingen scheinen.

Die Stärke des Berliner Philharmonischen Orchesters liegt in seinem hervorragenden Mannschaftsgeist bei gleichmäßiger Verteilung des solistischen Könnens. Während ähnliche hochklassige Vereinigungen oft berühmt sind wegen der unvergleichlichen Qualität bestimmter Gruppen, so wie man von den Streichern der „Gewandhäusler" und den Bläsern der Dresdener Staatskapelle oder des „Konzert-Gebouws" spricht, haben die Philharmoniker den Ruf einer durchgebildeten Gemeinschaft, die sich ihrem Dirigenten mit ihrer ganzen könnerischen Begeisterung verschworen hat. Glückliche Umstände sind es gewesen, daß sich die erzieherischen Maßnahmen ihres musikalischen Leiters auf lange Sicht auswirken konnten. So ist es eigentlich bedauerlich, wenn dieses Prinzip jetzt, obwohl nur für eine kurze Zeit, durchbrochen wird. Vereinzelte Gastspiele sind zwar immer eine Bereicherung für ein Orchester und sein Publikum, denn sie bedeuten eine gewisse Entspannung, einen „Klimawechsel", dessen jeder einmal bedarf. Zum System erhoben schaffen sie jedoch eine Atmosphäre der Beunruhigung, wie sie jedes „Interregnum" erzeugt. Denn nichts ist für ein Orchester so notwendig als die stetige Führung und Schulung aus einem Willen heraus. Er muß zumindest latent wirksam sein, auch wenn jenes in Abständen den Signalen anderer Offiziere zu folgen hat. Die „Moral einer Truppe"

leidet immer unter häufigem Kommandowechsel, aber der in langen Jahren erworbenen und erhärteten Disziplin der Berliner Philharmoniker vertrauen wir soweit, daß die Abwesenheit Furtwänglers in der nächsten Saison keinen entscheidenden nachteiligen Einfluß hat.

Der Geschäftsführer des Philharmonischen Orchesters, Hans v. Benda, der als ständiger zweiter Kapellmeister amtiert, hat sich einen Namen mehr durch die theoretisch-stilvolle Aufstellung der Programme und durch die künstlerische Breitenwirkung seiner Persönlichkeit als durch die aufrüttelnde Kraft der Erlebnisse gemacht.

Neben den Philharmonikern treten die „Kapelle der Staatsoper" und das „Orchester des Deutschen Opernhauses" nur in wenigen Konzerten in Erscheinung. Ihre Hauptaufgabe ist der aufreibende Einsatz beim Theater, und an dieser Stelle darf man ihnen den Titel vollendeter Orchestervereinigungen zuerkennen, auch wenn die Charlottenburger Liga nicht immer zu der vollen Entfaltung ihres hochwertigen Leistungsvermögens kommen konnte.

Das Landesorchester, das durch die Übernahme ehemaliger „Blüthnerleute" ein starkes Rückgrat erhalten hat, steht noch am Beginn der Entwicklung, die noch einige Jahre in Anspruch nehmen wird. Aber es schlägt sich schon heuer tapfer durch, und der städtische Zuschuß, mit dem es nun sozial betreut worden ist, kann der „warme Regen" sein, der den Aufstieg und die Reife schneller vorzutreiben vermag.

Mit den Kammerorchestern sind die Namen Edwin Fischers und Hans v. Bendas verbunden. Fischers ist ein temperamentvoller „Maestro", der namentlich bei Beethoven und Bach musikantisch zupackt; Benda offenbart ein feines Stilempfinden in vorklassischen Bezirken, verharrt aber zeitweise in „akademischer Trockenheit".

Berliner Chorpflege

In die vorderste Front bei monumentalen chorischen Darbietungen haben sich der Kittelsche Chor und die Singakademie gearbeitet. Die Getreuen Bruno Kittels sind die idealen Verkünder Beethovens, ihre „Missa Solemnis" hinterläßt bleibende Erinnerungen, und bei der „Neunten" der Philharmoniker gelten sie als stehendes Inventar und zwingende Vorschrift der Partitur. Die Schumannsche Singakademie verwaltet vor allem das Erbe Bachs; ihr sauberes Können und die rührige, anspornende Konzertierlust sichern ihnen weitere Erfolge, die von dem hohen Niveau der chorischen Gestaltung getragen werden.

Im „Männergesang" wetteifern der „Lehrergesangverein" und die „Berliner Liedertafel" um die Krone. Zwar ist es schwer, über den Schatten einer so machtvollen Tradition zu springen, wie sie der verstorbene Hugo Rüdel verkörperte. Aber man kann diese weiterpflegen, bewahren, um sich langsam in der einstmaligen Größe durchzusetzen. Bei der „Liedertafel" scheinen jetzt Zeiten des Aufstiegs anzubrechen. Ihr Leiter Friedrich Jung kommt soeben mit frischen Eindrücken aus Bayreuth heim, also mit unbändigen Energien, die er seinem Chor nicht vorenthalten sollte.

Kammermusik

Zwar ist es stiller in den Konzerthäusern geworden, wenn die kleinsten Einheiten musikalischer Gemeinschaften einmarschieren, vielleicht wird es eines Tages überhaupt geschehen, daß diese „Hausmusik" auch auf beruflicher Seite sich wieder zu ihrer ursprünglichen Heimat zurückfindet, die in der Familie und der häuslichen Gesellschaft liegt, aber eine kulturelle Leistungsrückbildung ist nicht eingetreten. Die Jernicks, Bruniers, Fehses und wie die Streichquartette sonst noch heißen, sind harmonische Verkörperung einer Gattung, in der die großen Meister oft mehr Ewigkeitswerte investiert haben als in massiveren Werken. Denn hier vollzieht sich der musikalische Denk- und Erlebnisprozeß auf der durchsichtigsten und reinsten Ebene und in voller klanglicher Öffentlichkeit, die jedes leiseste Vergehen unbarmherzig aufdeckt.

Die Kammermusikvereinigung der Staatsoper, die der schöpferischen Gegenwart oft mutige Pionierdienste geleistet hat, beherrscht neben einer ähnlichen Einrichtung des Philharmonischen Orchesters die Programme. Der junge Siegfried Borries hat sich schnell mit seinem Trio gefunden und Gehör verschafft.
Eine stattliche Heerschau ermöglicht die große Zahl bedeutender Berliner Solisten auf allen Gebieten der Tonkunst.

Von den Geigern ist Georg Kulenkampf zur Zeit die begehrteste Erscheinung. Die flüssige, gepflegte Technik und die schlackenlose Reinheit und Bewegtheit seines Tons haben ihn zu einem Liebling großer Konzertgemeinden gemacht. Max Strub ist herber, jedoch nicht weniger vollendet in den virtuosen Voraussetzungen. Ihm steht Beethoven sehr nahe. Borries und Jernick sind ebenfalls zu beachten.

Die Pianisten führt Edwin Fischer als kraftvoller, naturhafter Beethovenspieler an; Claudio Arrau hat sich in leidenschaftlicher Askese Bach gewidmet, den er in unermüdlichen Serienabenden zu bewältigen versucht. Winfrid Wolf hat das Zeug zu einem genialen Chopin-Spieler, obwohl er sich nicht immer in gleichmäßiger Verfassung zeigt. Einen soliden Fleiß entwickelt Hermann Hoppe. Die Exerzitien für 3 Flügel, die Martin Porzky leitet, haben Neuland erschlossen. H. M. Theopold ist Spezialist für Kammermusik-Werke.
An den Orgeln der Berliner Kirchen wirken viele Musiker von Rang, die sich der Tradition dieser „Königin der Instrumente" würdig erweisen. Alfred Sittard, Fritz Heitmann, Wolfgang Reimann, Martin Fischer und Wolfgang Auler sind ein stattliches und interessantes Quintett.

Das Cembalo, dessen Gebrauch durch die Forderung der Musikwissenschaft nach stilechter Ausrichtung der Aufführungspraxis neu belebt worden ist, beherrschen Carl Bittner, Eta Harich-Schneider und Elsa Blatt.

So zeigt das Berliner Musikleben, das wir im Rahmen dieser Arbeit nicht ausschöpfend, sondern nur andeutend behandeln konnten, eine Gediegenheit des Könnens und eine Vielfalt der Betätigung, die es neben anderen Zentren der Deutschen Musiklandschaft zu einer farbigen und beispielgebenden Metropole stempelt.

Berühmte Musikstätten in Berlin

Von Rudolf Sonner-Berlin

Das Gesicht der Stadt Berlin wird nicht allein bestimmt durch die Größe der in ihr lebenden Menschenzahl, sondern vor allem durch die Äußerungen eines rastlos pulsierenden Lebens gigantischer Arbeitsleistung. In ihrem Kräftespiel vereinigen sich die gegensätzlichsten Komponenten, die den Rhythmus und das Wesen dieser Stadt bestimmen. Dieses Wechselnde und Schillernde läßt sich nicht in Worten einfangen. Es gleicht einem riesigen Mosaik, in welchem das Musikleben selbst wieder ein in sich vielspältiger Stein ist. Das Berliner Musikleben schwingt in einem weiten Bogen, der sich spannt von den Unterhaltungskonzerten in den Kaffeehäusern über die Solistenkonzerte bis hin zu den großen Veranstaltungen des Philharmonischen Orchesters und der Staatsoper. Das Zusammenfluten, das Einander-Ablösen der verschiedensten modischen Richtungen in der Zeit vor der Machtübernahme hat Berlin in den Ruf einer Musikstadt ohne Tradition gebracht. Dennoch birgt die Hauptstadt eine Reihe von Erinnerungsstätten in sich, die diesen Vorwurf als unberechtigt widerlegen.

Auf dem Sophienkirchhof an der Bergstraße befindet sich die letzte Ruhestätte von Johann Sebastian Bachs Lieblingssohn, Wilhelm Friedemann. Durch den biographisch sehr fragwürdigen Roman von A. E. Brachvogel ist sein abenteuerliches Leben in verfälschter Form bekannt geworden. Er hat allerdings keinen Einfluß auf das Musikleben Berlins genommen. Das war seinem Bruder Karl Philipp Emanuel vorbehalten gewesen, der 1738 nach Berlin übergesiedelt war und dann Anstellung bei Friedrich dem Großen als Kammercembalist gefunden hatte. Bemerkenswert ist, daß nicht er es war, der die Bach-Tradition in Berlin weiterführte, sondern Karl Friedrich Christian Fasch, der auf dem Friedhof der Jerusalemer Kirche begraben liegt. Fasch war zusammen mit Karl Philipp Emanuel Bach Cembalist bei Friedrich II., eine Zeitlang auch Kapellmeister der Königlichen Oper gewesen, jedoch während des Siebenjährigen Krieges entlassen worden. Er schlug sich schlecht und recht mit Musikunterricht durch. Daneben leitete er eine Singegesellschaft, die sich regelmäßig im Salon der Mme. Duvois zusammenfand. Seit dem Jahre 1793 kam diese dann im Saal der Akademie der Künste zusammen. So entstand der Name Singakademie. Zu diesem Kreis, dem die Wiederbelebung des Chorgesanges zu verdanken ist, und der 1794 zum erstenmal wieder Bachsche Motetten sang, gehörte seit 1791 auch Zelter als Mitglied an. Er war gleichzeitig Schüler von Fasch. Von dieser Keimzelle ging die Wiedererweckung der Bachschen Musik aus. Nach dem Tode von Fasch übernahm Zelter die Leitung der Singakademie und begann mit ihr Teile der beiden großen Bachschen Passionen einzustudieren. Im Jahre 1815 hatte Zelter mit dieser Arbeit begonnen, aber schon nach 7 Jahren war diese Chorvereinigung, in die auch Mendelssohn als Schüler Zelters Eingang gefunden hatte, in der Lage, bei ihren Zusammenkünften die Johannes-Passion ganz durchzumusizieren. Es ist bezeichnend für die geistige Haltung Zelters, daß er dabei niemals an eine öffentliche Aufführung dachte. Den Drang nach der Öffentlichkeit hatte

Mendelssohn. Er „wurde von Zelter in jahrelanger Mühsal zu Bach geführt — für den der Jude dann Propaganda machte" (Alfred Rosenberg). Mendelssohn hatte sich einen eigenen Chor gegründet und begann mit diesem getreu dem Vorbild seines Lehrmeisters die Einstudierung der Matthäus-Passion. In geschickter Weise wußte er auch den Zelterschüler und Baritonisten Devrient für seine Pläne zu gewinnen.

Im Jahre 1821 hatte die Berliner Uraufführung von Webers „Freischütz" stattgefunden, der mit seiner romantischen Haltung den Ausdruck des damaligen Volksgeistes traf, dessen Spannungen Hand in Hand mit einem neu erwachten religiösen Bedürfnis gingen. 1829 trat der Geiger Paganini erstmalig in Berlin auf, der nicht nur durch seine phantastische Virtuosität, sondern auch durch die Dämonie seiner Persönlichkeit und seine legendäre Herkunft wirkte. Wie Paganini, so galt auch Devrient, der den Christus in der Matthäus-Passion sang, als dämonisch. Dies alles ist bedeutungsvoll für das Verständnis der Berliner Aufführung der Matthäus-Passion. Die ganze Art und Weise der Deutung dieses Bachschen Monumentalwerkes kommt einer Fälschung des historischen Bach-Bildes gleich. In würdiger Form führt heute die Singakademie die Bach-Tradition fort, ebenso wie der Organist Professor Heitmann und sein Domchor.

Das ständige Gegenüber Devrients bei den weinfrohen Abenden in der berühmten Künstlerkneipe bei Lutter und Wegener war der Kammergerichtsrat, Komponist, Maler und Romanschriftsteller E. Th. A. Hoffmann. Mehr als die meisten seiner Zeitgenossen hat dieser ein romantisches Leben geführt. Geboren 1776 in Königsberg, der Stadt des Philosophen Kant, war er ein Landsmann von Zacharias Werner. Hoffmann begann seine Laufbahn als preußischer Richter, war dann Musikdirektor in Bamberg, um schließlich wieder in Berlin als Beamter Dienst zu tun. Auf allen Gebieten der Kunst hat er eine fast unheimliche Tätigkeit entfaltet. Eigenartig bleibt die Zwiespältigkeit zwischen seinem schriftstellerischen und kompositorischen Schaffen. Während er auf dem Gebiet der Literatur ganz und gar die romantische Linie einhielt, ist seine Musik absolut im Geist Mozarts geschrieben. Wohl am deutlichsten zeigt sich das an seiner romantischen Oper „Undine", die 1816 erstmalig in Berlin zur Aufführung gelangte.

Der durch seine „Lustigen Weiber" berühmt gewordene Otto Nicolai war ein Schüler Zelters. Erst zwei Jahre vor seinem Tode wurde er als Dirigent des Domchores und zugleich als Kapellmeister an die Königliche Oper in Berlin berufen. Eine Gedenktafel am Hause Behrensstr. 55/56 erinnert an diesen heiteren und fruchtbaren Komponisten, der auf dem Neuen Dorotheenstädtischen Friedhof begraben ist.

Während das Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal im Tiergarten für die beiden erstgenannten Komponisten mit Erinnerungen persönlicher Anwesenheit in Berlin verknüpft ist, hat Beethoven in dieser Stadt sich nie aufgehalten. Dagegen war Mozart 1789 in Begleitung des Fürsten Karl Lichnowsky in Berlin gewesen, wo er — nach einer Anekdote — zunächst unerkannt der Aufführung seines Singspiels „Die Entführung aus dem Serail" beigewohnt hat. Erst nachdem er einige falschspielende Orchestermusiker verbesserte, wurde er erkannt und mit Ovationen geehrt. Joseph Haydn hat Berlin auf der Heimreise nach seiner zweiten Englandfahrt besucht.

Ein echtes Kind seiner Vaterstadt war Albert Lortzing. Nicht nur Gedenktafeln an zwei Berliner Häusern, auch ein Denkmal im Tiergarten und sein Grab auf dem Sophienfriedhof erinnern an ihn. Das Taufregister der Kirche St. Petri zu Berlin gibt als Geburtsdatum den 23. Oktober 1801 an. Sein Schaffen bedeutet ein Stück Geschichte der deutschen Spieloper. Von Kindesbeinen an stand Lortzing auf den Brettern. Er hatte das Theater gewissermaßen im Blute. Ein Universalgenie war er: Schauspieler, Sänger, Regisseur, Musiker (er spielte Klavier, Geige und Cello), Kapellmeister und Komponist. Das frühe Bekanntwerden mit dem Theater — er spielte schon als Kind mit — gab ihm einen sicheren Blick für alles Theatermäßige, was ihm nicht nur als Komponist, sondern auch als Bearbeiter seiner Libretti sehr zustatten kam. Er hat einmal darüber selbst geurteilt: „Der Schauspieler hat den Vorteil, der den allermeisten dramatischen Dichtern abgeht: die Bühnenkenntnis. Wenn man den Leuten zwanzig Jahre lang fast Tag für Tag von der Bühne herab seine Flausen vorgemacht hat, so lernt man ihnen nach und nach ab, was auf sie wirkt und nicht wirkt." Als Schauspieler, Sänger und Komponist hatte Lortzing Erfolg; dagegen versagte er als Regisseur. Er gehörte zu jenen Menschen, die anderen nichts Unangenehmes zu sagen vermögen. Wer einmal Gelegenheit hat, Lortzings Briefe zu lesen, wird erstaunt sein, über die rückhaltlose innere Ehrlichkeit dieses Mannes, der die Grenzen seiner Fähigkeit genau kannte. Als er nach dem glücklichen Wurf der Oper „Zar und Zimmermann", die ihn mit einem Schlage berühmt gemacht hatte, sich mit „Undine" auf den Boden der romantischen Oper begab, beschlichen ihn zage Zweifel am Gelingen dieses Werkes. Diese Zweifel können nicht die seelische Auswirkung der äußeren Lebensnot sein, denn die Arbeit an „Undine" fällt in die gesicherte Zeit des Leipziger Aufenthaltes. Lortzing schrieb mehr als 20 Opern, Musik zu Schauspielen, ein Oratorium, Lieder und Instrumentalmusik. Sein Leben war reich an Not und Entbehrung, manchmal übertäubt von Augenblickserfolgen. Aber erst nach seinem Tode pulsierte Leben in seinem Werk. Und in der Tat haben seine Opern nicht nur alle Bühnen erobert, sondern sind zum ständigen Repertoire geworden.

Das schönste Denkmal hat sich Ludwig Christian Erk selbst gesetzt mit der Gründung des nach ihm benannten Männergesangvereins. Dort wird sein reiches Erbe in treuer Obhut verwaltet. Nicht weniger als nahezu 20 000 Volkslieder hat er im Verlauf seines arbeitsreichen Lebens gesammelt, notiert und zum Teil bearbeitet. Ohne die Gründung dieses Vereins wäre jedoch seine Sammlertätigkeit eine achtunggebietende, wissenschaftliche und literarische Arbeit geblieben. So aber brachte er das Volkslied wieder zum Klingen, und es klingt heute noch. Und weil es klingt, konnte das gefährdete Volkstum nicht gebrochen werden, trotz aller einebnenden und zersetzenden Kräfte, die in der Systemzeit alles völkische Leben zu unterhöhlen drohten. Dies gelang ihm insbesondere deshalb, weil er in seinen Volksliedbearbeitungen verstand, das Schlichte mit dem Kunstvollen zu verbinden. Weil ihm diese Synthese glückte, vermochte er den wurzellosen Großstädter wieder an deutsches Volkstum zu binden und ihn dadurch immun zu machen gegen die verderbliche auflösende Wirkung billiger und verkitschender Schlagermusik.

Die Schicksalsverbundenheit Richard Wagners, dessen Denkmal im Tiergarten steht, mit der Stadt Berlin ist nicht von derselben Tragweite wie die Erks. Berlin hat lediglich den Vorrang, vor anderen deutschen Städten, von dem damals noch unbekannten Komponisten den „Fliegenden Holländer" zur Aufführung angenommen zu haben. Darüber hinaus aber sind alle seine Werke, mit denen er ein neues Kunstideal geschaffen hatte, zum dauernden Bestand aller Berliner Opernhäuser geworden.

Die ursprünglichsten und lebendigsten Zeugen, die Werke alle bedeutenden Meister deutscher Tonkunst, besitzt die Staatsbibliothek, teils in wertvollen Autographen, teils in gedruckten Gesamtausgaben. Daneben stehen Biographien, Musikgeschichten, Musikzeitschriften aller Jahrgänge und vieles andere mehr. Der Berliner Staatsbibliothek ist eine Musikbücherei angegliedert, von welcher — wie aus der Bibliothek des Berliner Tonkünstlervereins — Musikalien entliehen werden können.

Mannigfaltig sind die musikalischen Ausbildungsmöglichkeiten, angefangen vom Privatmusiklehrer, vom Musikunterricht an den Schulen bis hinauf zu den großen staatlichen Instituten, wie der Staatlichen Hochschule für Musik und der Akademie für Musikerziehung und Kirchenmusik. Namhafte Lehrer an Universität und Hochschule vermitteln ihr Wissen und Können einer aufnahmebereiten Jugend. Zahllos sind die Vereinigungen zur Pflege aller Art von Musik, sei sie vokal oder instrumental. An der Spitze steht das Philharmonische Orchester, das Weltruf genießt. Staatsoper und Deutsches Opernhaus machen mit dem musikdramatischen Schaffen der ganzen Welt bekannt. Der Deutschlandsender und der Reichssender Berlin strahlen die Vielseitigkeit deutscher Musik in die ganze Welt.

All das zeigt die Intensität des Berliner Musiklebens, dessen Leistungen in der Vergangenheit bleibende Werte zeitigten und dessen Zukunft neue Erfolge ahnen läßt; denn gerade die Musik ist die deutscheste aller Künste. Auf diesem Gebiet hat unser Vaterland nicht nur sich, sondern auch der gesamten Kulturwelt die größten Werte geschenkt.

Es ist Sache der Künstler, als Vertreter der Kunst, allem entgegenzuwirken, was ihre höhere Ausübung schädigt, und alles zu verteidigen, was zur Ausdehnung ihrer Wirkung beizutragen vermag; denn indem die Kunst dem Besten des Menschen ihre unmittelbare Weihe verleiht, trägt sie durch Läuterung und Veredlung seiner Gefühle, durch die Achtung und Schätzung seines besseren Ich, das sie ihm fühlbar macht, dazu bei, ihn zur Ausübung des Guten und Schönen zu kräftigen. Franz Liszt.

Die Sicherung des deutschen Musiklebens durch die RMK.

Von Richard Litterscheid-Essen

Wenn heute, mehr als drei Jahre nach der Machtübernahme, in diesem Aufsatz von dem Wesen und von der Bedeutung der Reichsmusikkammer gesprochen werden soll, so darf die katastrophale Lage der deutschen Musikkultur von 1933, die den letzten entscheidenden Anstoß zur ständischen Neuordnung des Musiklebens gab, als bekannt vorausgesetzt werden. Es ist ja noch in allgemeiner lebendiger Erinnerung, welchen Weg die deutsche Musik vor der Machtübernahme ging. Wir entsinnen uns noch genau, welche Planlosigkeit damals herrschte, eine Planlosigkeit, die einer Anarchie nahekam und die den Begriff der Verantwortung nicht kannte. Die Nachkriegszeit hatte in steter Steigerung eine furchtbare Krise unseres Musiklebens heraufbeschworen. Die Verbindung zwischen Musikübung und volklicher Anteilnahme drohte zu zerreißen. Die Musikerschaft geriet in eine so folgenschwere Notlage, daß eine wirklich produktive Entfaltung aller kultursteigernden Kräfte fast unterbunden war. Die Einmischung Unberufener, ganz gleich, ob rasse- oder gesinnungsfremder Personen oder ob leistungshemmender Stümper, waren Tür und Tor geöffnet.

Es gab nach der Machtübernahme keine andere Möglichkeit, Ordnung in das deutsche Musikleben zu tragen und ihm die notwendige, kulturbereichernde Anteilnahme seitens des Volkes zurückzuerobern, als das Mittel einer radikalen Neuorganisation, die jegliche Form der Musikübung in der Öffentlichkeit einer zielbewußten und verantwortungsvollen Führung unterstellte. Es war eine ungemein schwierige Aufgabe, alle Faktoren zu erfassen und in eine gesunde Beziehung zueinander zu bringen, so daß dem gemeinsamen Ziel einer Hebung der gesamten volklichen Musikkultur wirklich gedient wurde. Es galt einmal, Richtlinien aufzustellen, damit kulturhemmenden oder gar -zerstörenden Kräften jede weitere Einwirkungsmöglichkeit versagt blieb. Es galt weiterhin, dafür Sorge zu tragen, daß die wirklich berufenen Pfleger deutscher Musik nicht nur rein äußerlich organisatorisch, sondern auch weltanschaulich-geistig gesammelt werden konnten. Es galt nicht zuletzt, durch die Form der Musikpflege das überlieferte deutsche Musikgut im Volke wieder so lebendig wie irgendmöglich zu machen und seinen schöpferischen Werten die rechte Resonanz entgegenzubringen und auch die notwendige Achtung wieder zu erringen.

All diese Bestrebungen konnten nicht bei den sichtbarsten Erscheinungen der deutschen Musikpflege, etwa bei den großen städtischen Sinfoniekonzerten, bei den ständigen oder wechselnden Musikfesten, bei wichtigen Chorveranstaltungen oder Solistenkonzerten halt machen. Sie mußten auch alle Gebiete der Musikerziehung, von der Hochschule bis zum Privatmusiklehrer einbeziehen, sie durften die kirchliche Musik ebensowenig außer acht lassen wie alle

formen der Chor- und Volksmusik, vom Laienchor bis zum Mandolinenverein, ja, sie konnten mit Fug und Recht auch nicht jene Gruppen übergehen, denen nur eine indirekte, aber wirtschaftlich oft um so einflußreichere Einwirkung auf die Musikpflege zukam: die Konzertvermittler und Konzertunternehmer, die Musikalienverleger und die Musikalienhändler, schließlich auch die Musikinstrumentengewerbe. Außerdem hatte sich die Gründung einer Gesellschaft zum Schutz musikalischer Urheberrechte als unbedingt notwendig erwiesen, um unberechtigtem Mißbrauch und Verbrauch musikschöpferischen Eigentums zu steuern und eine Überwachung des Musikabsatzes durchführen zu können.

Da im übrigen in keinem anderen Kunstgebiet so sehr wie in der Musikpflege der „nebenberufliche" Musiker vom (selteneren!) großen Können bis zum (häufigeren!) Dilletanten anzutreffen waren, ergaben sich für eine systematische Neuordnung des Musikwesens vom zentralsten und einflußreichsten Punkt, vom Staat, her eine Fülle von Überschneidungen der Kompetenzen und Kräfte, ein wahres Netz von Verknotungen und Verstrickungen, die erst entwirrt werden mußten, ehe ein Aufbau gelingen konnte. Einmal mußte es wichtigstes Ziel sein, die Notlage der Musikerschaft zu heben, und das ging nur durch Steigerung des Volksinteresses an der Musik und durch Ausschaltung aller Unberufenen. Zum anderen Mal durften nicht die wertvollen musikalischen Regungen und Leistungen, wie sie früher oft auch im Nebenamt äußerst förderlich zutage traten, zum Schaden der deutschen Musikkultur eingedämmt werden. Aber da es außerdem naturgemäß an den Erfahrungen fehlen mußte, die Grundgesetze für eine so weitgehende Neuordnung auch zu handhaben, und da auch noch nicht die Maßstäbe erprobt waren, um an ihnen das der Kultur wirklich Zuträgliche oder Abträgliche zu messen, mußte mit besonderer Vorsicht zu Werke gegangen werden. Erst mit der langsamen Einspielung der komplizierten Apparate konnten auch vereinzelt aufgetretene Härten gemildert werden, die von böswilligen Unanständigen zu Unrecht gern gegen die gesamte nationalsozialistische Kulturpolitik ausgespielt wurden, statt sie als das zu verstehen, was sie lediglich sein konnten, nämlich nicht als Übergangserscheinungen ganz weit am Rande und nicht als grundsätzliche Fehler.

Notwendig war also im besonderen die Hebung der sozialen Lage in allen musikalischen Berufszweigen. Sie hatte an oberster Stelle zu stehen, weil von der inneren Gesundung der Lebenslage in der Musikerschaft die Leistungsfreudigkeit abhing. Durch die gewissenhafte Prüfung aller, vor allem der nebenberuflich tätigen Musiker und durch die Ausmerzung der Nichtkönner wurde vielen Musikern das Brot wieder zurückgegeben, sowohl bei ausübenden Künstlern wie auch bei den Privatmusiklehrern, deren Notlage übrigens bis heute noch nicht restlos behoben werden konnte, weil bei ihnen das Angebot die Nachfrage übersteigt. Eine wichtige Unterstützung erhielten sie alle in einer neuen Tarif- und Vertragsordnung, die auf die besonderen Eigenheiten der Berufszweige, auf die Grade der Vorbildung Rücksicht zu nehmen sucht und unlauteren Wettbewerb, unlauteres Unterbieten in Honoraren und Gagen, verbietet.

Die Fundierung all dieser Unternehmungen geschah durch die Gründung der Reichskulturkammer mit dem entsprechenden Gesetz vom 22. September 1933. Dadurch wurden alle musikalischen Tätigkeitszweige und die damit verbundenen Personen in einer besonderen Unterkammer neben anderen, in der Reichsmusikkammer, ständisch als Körperschaft öffentlichen Rechts erfaßt. Damit wurde erstmalig in der Geschichte aller Nationen ein wirkliches „Kulturrecht" und damit auch ein grundlegendes „Musikrecht" geschaffen, das allen Forderungen einer gesunden Volkskultur gerecht wird und — so weit eine solche Organisation überhaupt dazu in der Lage sein kann — eine förderliche Entwicklung des Musiklebens dem „guten Glück" und der Zufälligkeit entzieht. Mit dem Reichskulturkammergesetz und der anschließenden und ergänzenden Durchführungsverordnung vom 1. November 1933 ist die Reichsmusikkammer für ihr eigenes Gebiet zum Gesetzgeber erhoben worden. In der Praxis bildet sie diese Rechtssätze als Anordnungen, deren Umgehung strafgesetzliche Maßnahmen zur Folge haben kann.

Auf dieser Gesetzesgrundlage, die in ihrem Charakter überwiegend ordnender Natur ist und keineswegs der produktiven Entfaltung unseres Musiklebens Fesseln anlegt, empfängt die Musikerschaft auch den nötigen Rechtsschutz, der ihr bisher fast ganz fehlte. Gesinnung und Verantwortung, Recht und Pflicht sind zu dem einzig möglichen Ausgleich gebracht, der eine gesunde Entwicklung gewährleistet. Die Entwicklung des deutschen Musiklebens seit der Machtübernahme, die Besserung der sozialen Lage in der Musikerschaft, die allgemeine Musizierfreudigkeit im Volk, all das hat längst bewiesen, wie sehr die Schaffung der Reichsmusikkammer die erlösende Maßnahme gewesen ist. Wenn dann in den nächsten Jahren die letzten inneren Reibungen behoben sind, wenn also der ganze Apparat wie geölt funktioniert, wenn hier und da auch die Aktivität nicht einschlummert und schließlich auch die systematische Arbeit der Stagma (der staatlich genehmigten Gesellschaft zum Schutz musikalischer Urheberrechte) allen differenzierten Ansprüchen gerecht wird, wie auch die letzte Erwerbslosigkeit oder die Erwerbstätigkeit unter dem Existenzminimum überwunden werden muß, dann ist die Reichsmusikkammer das restlos überzeugende Instrument zur Sicherung und Steigerung unserer Musikkultur geworden.

Wenn ein Gebiet der Musikpflege vorläufig in der Gesamtordnung der Musikkammer fehlte: die Musikpflege und eigene Initiative, d. h. wenn sie dieses Gebiet vorerst nur gelegentlich, etwa mit den Bach-Händel-Schütz-Feiern beging, so geschah das, um gerade hier allen Anregungen weitesten Spielraum zu lassen, zumal die NS.-Kulturgemeinde hier ein gutes Stück eigene Arbeit leistete, genau wie etwa die Städte als Konzertunternehmer. Vorläufig ist noch nicht eine enge Zusammenarbeit zwischen Partei und Staat in dieser Beziehung in Angriff genommen worden. Das hätte zur Voraussetzung, daß mit besonderer Feinfühligkeit auch weiterhin alle landschaftlichen, örtlichen und volksrassischen Gegebenheiten beachtet blieben, damit nicht wertvolle kulturelle Einzelregungen durch schematisierten Kunstbetrieb völlig eingedämmt würden. Viele Möglichkeiten für eine noch stärkere Einheit im deutschen Musikerlebnis sind noch nicht genutzt worden. Hier wird noch Neuland zu erobern sein.

Robert Schumann und Franz Liszt als Schriftsteller

Von Leni Dürauer-Mainz

Blut und Boden schaffen den Menschen. Das Leben formt ihn. Unendlich vielfältig ist eines jeden Erbmasse, die er von seinen Vorfahren körperlich und geistig übernimmt. Die innersten Anlagen vermischen sich mit Eindrücken, welche Landschaft und menschliche Umgebung hervorrufen. Nicht zuletzt spielt die Konfession eine wichtige Rolle und nur der geistige Überragende vermag sich aus ihr zur Religion emporzuringen. Selbst nach Gewinn einer freien, großzügigen Weltanschauung läßt sich immer wieder erneut feststellen, und dies ganz besonders beim künstlerischen Menschen, wie stark sich das konfessionelle Gepräge auch nach Überwindung der engeren Sphäre ausdrückt. Von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet, ergibt sich sofort der große Unterschied, der zwischen Robert Schumann und Franz Liszt entstehen mußte.

Robert Schumann blickt auf eine stattliche Reihe seßhafter Ahnen in Thüringens Landwirtschaft zurück. Dieser erzgebirgischen Bodenständigkeit bleibt er zeitlebens verhaftet. Enkel eines Geistlichen, Sohn eines schriftstellernden Buchhändlers, im protestantischen Geiste und zur Wissenschaft erzogen, trotz dichterischer und musikalischer Veranlagung viel herberen, männlicheren Charakters, als allgemein angenommen wird, wenig von außen zu beeinflussen, in sich abgeschlossen, stellt er den Typus des absolut deutschen Romantikers dar.

Franz Liszt beschreibt seine Heimat mit den Worten: „Ödenburg, dessen rauhe und einförmige Ebenen unseren ersten Horizont bildeten — stille und flache Landschaften in matter, grauschwarzer Beleuchtung, umrahmt von einfachen, kreisförmigen Linien, gleich dem Bilde des Ozeans, bei dessen Anblick die fliehenden Flächen des runden Erdballs zu verschwinden scheinen — —"

Irgend etwas von der Weite dieser Landschaft spricht aus Liszt's gesammten Äußerungen, seien diese menschlich, künstlerisch, schriftstellerisch. Über seine elterliche Abkunft hinaus sind uns seine Vorfahren unbekannt. Ein gewisser kosmopolitischer Zug scheint Familiensinn zu sein, denn sein Vetter, der bekannte Strafrechtlehrer Franz von Liszt, setzte sich in kriminellen Fällen für internationale Strafgesetze ein. Allerdings geht die Deutschblütigkeit der Familie eindeutig aus Liszt's Behandlung der Rassenfrage hervor, wo er sich im Gegensatz zur südlich-ostischen Rasse bewußt als Nordischer, als Germane fühlt und sich selbst als solchen bezeichnet. Doch eine durch jahrelangen Aufenthalt in Paris erworbene westische Kultur stempelt ihn zum Europäer und niemals erstarb in ihm der von der Mutter ererbte Hang zum Katholizismus. Dies alles bezeugt, daß Liszt trotz seiner Bedeutung für uns, geistig durchaus der französischen Romantik nahesteht.

Fast gleichzeitig beginnen diese beiden großen Musiker zu schriftstellern, Schumann mit einen Aufsatz über Chopin in Finks Allgemeiner Musikalischer Zeitung im Jahre 1831,

Liszt mit einem Artikel über ein Duell zwischen dem Verleger Schlesinger und dem Komponisten Herz, der in der „Gazette musicale“ im Jahre 1834 erschien.

Die romantische Weltschau hatte es mit sich gebracht, daß die literarischen Musiker zu Führern im Musikleben wurden. Robert Schumann war der erste, der sachliche Kritiken in der Weise schrieb, wie wir sie heute kennen. Um ihn als Schriftsteller und Kritiker zu werten, müssen wir ins Auge fassen, daß es eine Kritikersprache damals überhaupt noch nicht gab. Abgesehen von Dichternaturen hatte auch die allgemeine Ausdrucksweise lange nicht den heutigen Stand erreicht. Wohl betraten E. Th. A. Hoffmann und Carl Maria von Weber vor ihm diesen Weg. Noch sind ihre Berichte dichterische Erzeugnisse, die zu künstlerisch gesinnten Menschen sprechen. Schumann jedoch richtet sich erstmalig an die gesamte Öffentlichkeit. Wie ungeheuer modern müssen seine Kritiken gewirkt haben! Welcher Mut und welch individuelle Veranlagung gehörten zu dieser sachlichen und zugleich poetischen Darstellung der musikalischen Ereignisse! Nach Länge und Art bemessen würden viele seiner Referate sogar heute noch in jede größere Tageszeitung passen.

Von seinem Vater hat er den flüssigen, bilderreichen Stil, die Gabe einheitlicher Gestaltung mannigfaltiger Eindrücke. „Legaillard“ und „Langbein“ — das waren die Pseudonyme, unter denen August Gottlob Schumann seine Romane veröffentlichte. Wundert man sich noch über Robert Schumanns Eigenart, sein Ich in der Vielgestaltigkeit der Davidsbündler erscheinen zu lassen — über seine Jean Paulsche Ironie! Hier spricht nicht nur ein Musiker, der um künstlerischer Ideale willen zur Feder greift, sondern eine Poetennatur wirkt sich als kritischer Dichter aus. Auch ohne das Mißgeschick seiner Fingertortur wäre es zum schriftlichen Ausleben seines urinnersten Wesens gekommen.

Schon in frühester Jugend gründet er einen literarischen Schülerverein, muß sich in Übersetzungen, lyrischen Gedichten, dramatischen Gestaltungen versuchen. Der Vater hätte es nicht ungern gesehen, wenn der Sohn Schriftsteller geworden wäre. Hat doch dieser Beruf praktische Möglichkeiten und bei einem durch geregelten Lehrgang geordneten Wissen eröffnet er viel mehr Aussichten als die Musik, jene so gern mit dem Schlagwort „brotlose Kunst“ abgetane Muse. Das Schicksal wollte es anders. Erst über den Weg des Tones gelangte Schumann zum Wort. Und er ergriff es, um vielen seiner Zeitgenossen zu helfen. Zehn Jahre war er Schriftleiter und Kritiker der von ihm ins Leben gerufenen „Zeitschrift für Musik“ und verlieh der Kritik, dieser unzertrennlichen Gefährtin der Kunst, einen ungeahnten Aufschwung. Stilistische Feinheit und starke innere Beteiligung erhalten sein Schrifttum lebendig. Dieselbe Kleingliedrigkeit, das Schildern im Detail, das aphoristische Aneinanderreihen der verschiedensten Gedanken und Empfindungen, das dem Komponisten eignet, kennzeichnet auch den Schriftsteller. Selbst Referate über Namen, die längst der Vergessenheit anheimfielen, fesseln durch die Art der Gestaltung.

Nahezu ein Jahrhundert liegt seine Kritikertätigkeit zurück. Kurz ist die Spanne und dennoch so lang, daß fast nie ein Erdenbürger sie an Jahren erreicht. Dies sagt uns, wie voraussehend Robert Schumann als Kritiker war. Deutsche Gesinnung, Mut und

Bayreuther Bühnenfestspiele



Photo: Weirich, Bayreuth

Szene aus „Lohengrin", 1. Akt

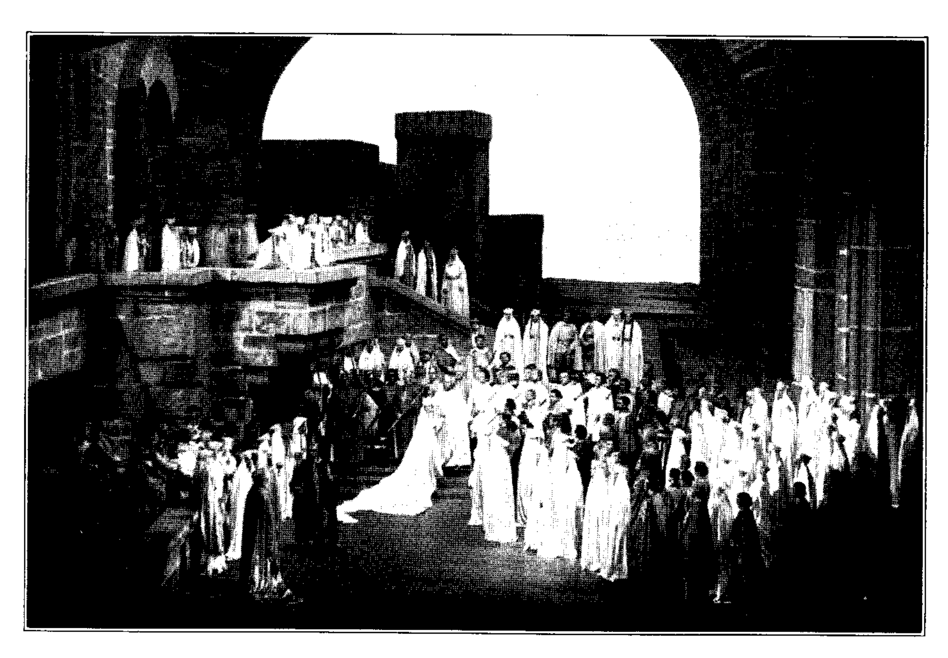
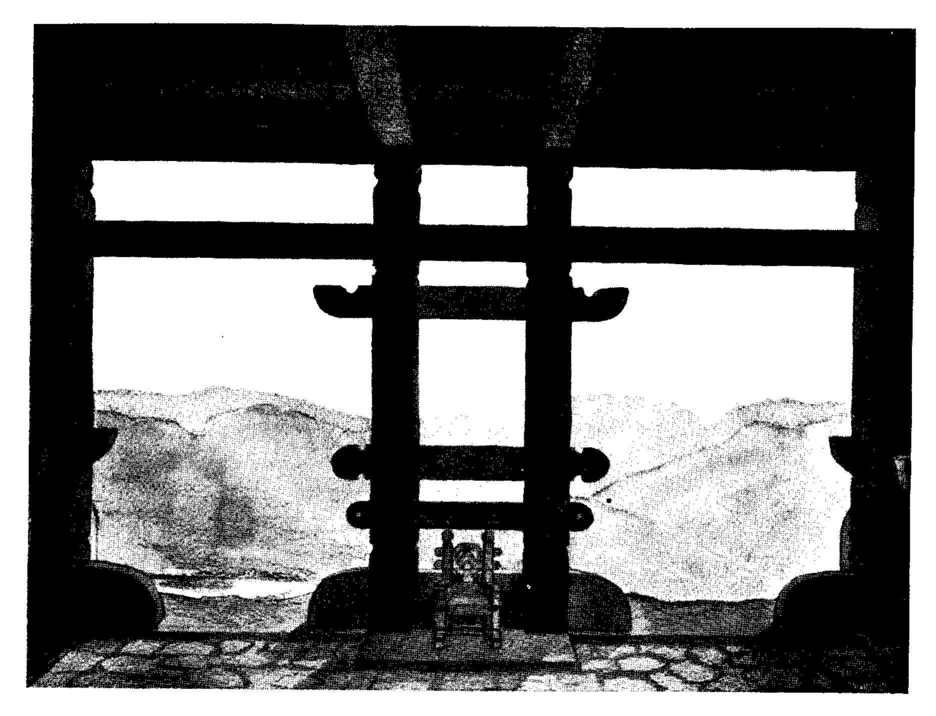


Photo: Weirich, Bayreuth

Szene aus „Lohengrin", 2. Akt

Der neue „Ring" im Deutschen Opernhaus



Wagners „Götterdämmerung"
2. und 6. Bild — Entwurf: Edw. Suhr



Wagners „Götterdämmerung"
5. Bild — Entwurf: Edw. Suhr

strenge Wahrheitsliebe machen sein Schrifttum zum unvergänglichen Wertbestand unserer nationalen Musikchronik.

Welche Beweggründe führten Franz Liszt zum Feuilleton? Niemals fühlte er sich innerlich zum Schriftsteller „berufen", niemals galt ihm das „Wort als Ausdrucksmittel". Einzig seine philantropische Gesinnung leitete ihn. Selbst sein Buch: „Über die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" entstand nur aus Anhänglichkeit und Jugenderinnerungen an die Kinder der Pußta. Den gleichen Motiven verdankt die Chopinbiographie ihre Entstehung. Gewiß haben andere Autoren sachlicher und bezüglich der Werke ausführlicher über Chopin geschrieben. Das Wesentliche dieser eigenartigen Künstlerpersönlichkeit traf aber keiner so wie Liszt, der sich zufolge einer bewundernswerten Selbstlosigkeit ganz auf den anderen einzustellen vermochte. Diese Warmherzigkeit, die aus seinen Schriften spricht, läßt ihn weit ausgreifen, verleiht seinem Stile eine gewisse Überschwänglichkeit, die noch damit begründet werden muß, daß er sich meist der französischen Sprache bediente. Selbst während seiner Weimarer Zeit sind seine Konzeptionen französisch. Er beherrschte sieben Kultursprachen in Rede und Literatur und war noch mit einer Menge Umgangssprachen oberflächlich vertraut. Infolge dieser Vielseitigkeit drängten sich ihm die Ideen so massenhaft auf, daß er gezwungen war, seine Einfälle durch Einschaltungen und Umschreibungen zu bändigen. Welche Probleme hat er niedergelegt, was wollte er nicht alles durch seine Schriften erreichen! Da gilt ihm zunächst der Musikerstand des vollen Einsatzes seiner Persönlichkeit wert.

Historisch gesehen wurzelt dieser Stand teilweise in den mittelalterlichen fahrenden Spielleuten, welche zunftlos und geächtet mit allen möglichen Possenreißern vor den Toren der Städte ihre Klänge ertönen ließen. Auch die Kirchenmusiker genaßen erst Ansehen, wenn sie wert waren, dem ritterlichen oder geistlichen Stande anzugehören. Irgendein minderwertiger Beigeschmack haftete von jeher diesem Berufe an. Es ist Liszts großes Verdienst, den Musikern Ansehen und soziale Einrichtungen verschafft zu haben. Ferner lag ihm daran, die Kritik ratend und helfend zu gestalten. Selbst wo er sich ablehnend verhalten mußte, tat er es mit einer gewissen Milde. Richard Wagners Kunst beschäftigte ihn ganz besonders. Er sah seine Lebensaufgabe darin, das Verständnis für Wagner zu fördern. Hugo Wolf nennt ihn „den mit Feder und Taktierstab unermüdlichen Vorkämpfer Richard Wagners." Hundert Druckseiten umfassen seine Berichte über den „Fliegenden Holländer". Seine sonstigen Wagnerpublikationen sind nicht viel kürzer. So trat er stets für die deutsche Kunst ein. In hohem Maße verpflichtet ihn uns sein Verhalten im Ausland. Während seiner Pariser Zeit kämpfte er in den gelesensten Journalen dieser Metropole für deutsche Kultur und scheute sich nicht, sehr offene Worte zugunsten des Deutschtums zu veröffentlichen. Daher erscheint es uns nicht verwunderlich, daß in der von König Maximilian II. von Bayern herausgegebenen „Deutschen Biographie" Franz Liszt in der Hauptsache als Schriftsteller gewertet ist, während sein Musikschaffen erst an zweiter Stelle steht. Er überlebte Schumann um 30 Jahre. Schon diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß sein Schrifttum an Umfang bedeutend größer ist.

Ist Schumanns Wortschaffen eindeutig auf deutschem Boden erwachsen und aus einem deutschen Menschen hervorgegangen, so gilt uns Franz Liszt in dieser Hinsicht nicht weniger, weil sein Wirken deutsch war im Sinne des Wortes. Wesens-, nicht Wertunterschiede lassen sich bei diesen beiden schriftstellernden Musikern und bei ihren künstlerischen Nachfahren immer wieder erneut feststellen.
Auch das bedeutendste Genie ist nicht Einzelwesen, sondern ordnet sich in die Strömungen des Weltgeschehens ein, um jeweilig verjüngt aufzuleben, wenn seine Zeit und Kultur wiederkehrt. Also feiern im Erblühen der nationalsozialistischen Weltschau Robert Schumann und Franz Liszt als Schriftsteller ihre Wiedergeburt, da sie beide geholfen haben, deutsche Art und Kunst zu fördern.

Franz Liszt als Lehrer

Persönliche Erinnerungen

Von Hermine Lüders-Hamburg

Über den Künstler Liszt ist von Berufenen schon unendlich viel geschrieben worden. Auch über den Menschen Liszt fehlt es nicht an Schilderungen aller Art. Und doch — wie könnte darüber je zuviel gesagt werden!
Da ich das Glück hatte, im letzten Jahre seines Lebens bei ihm studieren zu dürfen, möchte ich zu dem Bilde „Liszt als Mensch" noch einige Züge beitragen. Die Zeit beim Meister, die meinem Leben einen so einzig schönen, unverlierbaren Inhalt gegeben hat, ist durchwoben von der Milde und Güte dieses großen Mannes. Denn das war der Grundzug seines Wesens, daß seine ihn ganz erfüllende Hingabe an die Kunst verbunden war mit einem immer schenkenden, hilfsbereiten Herzen. Davon gab die ganze Gestaltung seiner letzten Lebensjahre beredtes Zeugnis, denn einen großen Teil seiner Zeit widmete er der Belehrung junger, aufstrebender Talente. Von ihnen ließ er sich vorspielen, sie unterweisend und ihnen den ganzen Reichtum seines Könnens gebend — und zwar ohne jedes Entgelt. — Allerdings — er hatte den schönsten Lohn in sich selbst: die reine Freude des Gebens.
Doch ich will erzählen: Anfang September 1885 brachte mich Frau Charlotte Blume-Arends, eine als Klavierspielerin wie auch als Mensch vom Meister gleich hochgeschätzte frühere Schülerin, der ich meine letzte Ausbildung in Hamburg verdanke, zu ihm nach Weimar.
Welch eine Güte drückte sich schon darin aus, daß der Meister mich, um ihm zum ersten Male vorzuspielen, vor der offiziellen Anfangszeit der „Stunde" kommen ließ, weil, wie er mir sagte, „die Kollegen immer das schwierigste Publikum sind". — Ich war — wohl durch die Erregung — an diesem Tage so heißer, daß ich vollkommen die Stimme verloren hatte. Das hatte Frau Blume, welche vorher schon beim Meister gespeist hatte, ihm gesagt, denn als ich kam, nahm er meinen Kopf in beide Hände, schaute mir — es dünkte mich eine lange Zeit — in die Augen, gab mir den üb-

lichen Kuß auf die Stirn und sagte: „Nun, wenn die Stimme nicht will, dann sprechen Sie zu mir mit Ihren Fingern.“ Seine ehrwürdige Erscheinung, seine gütige Art hatten meine Befangenheit in Vertrauen gewandelt und in der Stimmung spielte ich ihm das Klavierkonzert seines Schülers Hans von Bronsart vor. Es gelang mir und hat dem Meister gefallen. Mittlerweile hatten sich schon Schüler eingestellt — ein höchst fesselndes Bild — alle die Jünger beiderlei Geschlechts aus aller Herren Länder; fast ein jeder ein Typ des Außergewöhnlichen.

Ich möchte gleich hier über die Art der Stunden kurz berichten: Jeder, welcher spielen wollte, legte seine Noten auf einen dazu bereitstehenden Tisch. Vorübergehend sah der Meister sich dieselben an. Interessierte ihn eine Komposition, dann fragte er, wer sie spiele, forderte aber den sich Meldenden nur dazu auf, wenn ihm dessen Spiel gefiel. Sehr oft auch trat er zu Schülern heran, die er gerne hörte und fragte: „Haben Sie mir heute etwas vorzuspielen?“ Ein: „Nein, Meister“, durfte man nicht sagen; man mußte immer vorbereitet sein. Ich war es einmal nicht, worauf er mir erwiderte: „Man muß immer etwas können.“

Ich hatte den großen Vorzug, schon gleich am Anfange meines Dortseins auch außerhalb der „Stunden“ mit dem Meister zusammen sein zu dürfen. Ein solches Erlebnis ist mir in besonders lieber Erinnerung: Frau Blume-Arends hatte ihn und einige Freunde zu einem Mittagessen im „Hotel Elephant“ geladen. Der Meister war in bester Laune und erzählte unaufhörlich. Nach dem Essen nahm er uns Damen in seinem Wagen mit zu sich nach Hause. Die fröhliche Fahrt werde ich nie vergessen; wir waren fünf und er bestand darauf, mich als Jüngste, auf seinen Schoß zu nehmen. Wieder und wieder sagte er: „die Kleine ist so leicht wie eine Feder“, er ahnte nicht, daß ich, um dem geliebten Meister nicht zu schwer zu sein, halb stand und jeden Stoß des Wagens auf dem damals recht holperigen Weimarer Pflaster empfindlich spürte.

Des Meisters Freundlichkeit ließ mich auch dem kleinen Kreise angehören, der nach den Stunden bei ihm zum Whistspielen blieb. Es waren: die Geigerin Armah Senkrah mit ihrer Mutter, Arthur Friedheim, Bernhard Stavenhagen, Stefan Thomán, August Stradal und August Göllerich. Doch verging kaum ein Tag, ohne daß Besucher von auswärts kamen, frühere Schüler, Freunde und Künstler. Damit auch ich mit ihm Whistspielen konnte, mußte Thomán mir das Spiel zeigen. Wir beide saßen auf dem Sofa vor dem Flügel, die Karten zwischen uns, die er mir eifrigst erklärte. Doch begreifen konnte ich nichts, denn der Meister plauderte so launig während seines Spiels, machte und erzählte die drolligsten Witze, kurz, ich sah und hörte nur ihn. Zeitweilig kehrte er sich nach uns um, Thomán fragend: „Nun, lernt die Kleine schon?“ — „Ja, Meister, sehr gut“, war die Antwort meines verständnisvollen Mentors. Am nächsten Tage aber mußte ich schon des Meisters Partnerin werden. Auf meine schüchterne Bemerkung hin, daß ich das Spiel wohl noch nicht genügend kenne, gab er mir Thomán zur Seite als meinen „Sekretär“, einen Titel über den er sich selbst sehr amüsierte, und der viel Anlaß zu launigen Bemerkungen von seiner und unserer Seite gab. Überhaupt, sein Plaudern und Scherzen während des Whistspielens war einfach bezaubernd.

Mitte Oktober reiste der Meister mit seinen Schülern Stavenhagen, Thomán, Stradal und Göllerich über Innsbruck nach Rom zu seinem allwinterlichem Aufenthalt. Auch mich forderte er dazu auf, „in Weimar sind zu viele, in Rom und Budapest kann ich Ihnen besser helfen", waren seine Worte. Doch für Italien hatte ich nicht die Mittel, konnte aber den Aufenthalt in Budapest ermöglichen.

Dort waren Stavenhagen, Thomán, Stradal, Lina Schmalhausen und ich, dazu einige wenige, welche er sich aus der Meisterklasse der Akademie ausgewählt hatte, seine Schüler. Dreimal in der Woche hatten wir fünf unsere Stunde, während er die Schüler der Akademie an den dazwischenliegenden Nachmittagen unterwies. Jeder von uns kam sehr oft zum Spielen und mußten wir uns eifrig daranhalten, um immer vorbereitet zu sein. Manche Tage übte ich bis zu zehn Stunden. Als der Meister das erfuhr, nahm er mir für drei Tage meinen Flügelschlüssel. Fast in jeder Stunde hatten wir Zuhörer; Künstler und berühmte Persönlichkeiten gingen ein und aus. Ein ständiger Gast war Liszts Freund, der Kardinal Haynald — ein großer Musikkenner. Auch die Tochter des Kaisers von Österreich wohnte einmal — mit ihrer Kusine, einer bayrischen Prinzessin — einer Stunde bei, und es war zu reizend zu sehen, wie der liebe, alte Meister so fröhlich und herzlich mit den beiden jungen Mädchen plauderte.

Aber trotz der Besucher war es durchaus nicht immer nur ein Vorspielen, sondern der Meister zeigt unermüdlich jedem einzelnen von uns das, was er brauchte. Mir zum Beispiel zeigte er Streckübungen wegen meiner damals noch besonders kleinen Hand und gab mir Etüden aus dem Gradus zum Studieren. Auch ließ er mich einmal eine Passage aus einer Chopin-Etüde mehrere Male hintereinander mit der linken Hand allein spielen, weil ich sie nicht sauber genug herausbrachte. Das war vor Zuhörern eine sehr „eindrucksvolle" Lehre zum korrekteren Arbeiten.

Diese Stunden in Budapest widerlegen die oft gehörte Behauptung, daß Liszt sich in seinen letzten Lebensjahren nur noch habe vorspielen lassen. Gewiß, ein landläufiger Unterricht war es nicht; mit Verbessern gab er sich nicht ab, wenn ihm eine Stelle nicht gefiel, spielte er sie uns vor, sagte aber immer dabei: „so würde *ich* sie spielen", niemals: „*so muß* sie gespielt werden". — Man lernte eben an allem, was man bei ihm sah und hörte, denn man befand sich im Banne einer außergewöhnlichen, überragenden Persönlichkeit, deren Größe und Genialität sich keinen Augenblick verleugnete, mochte er auch noch so liebenswürdig sich seinen Schülern mitteilen. Ja, in Wahrheit lernt man auch jetzt noch, nach so vielen Jahren, von ihm; denn immer wieder tauchen in der Erinnerung Worte dieses seltenen Mannes auf, die wertvollste Anleitungen enthalten. Doch besonders lerne ich noch durch die Vergegenwärtigung seines Spiels. Mehrere Male in Budapest erlebten wir dieses Wunder. Schöneres gab es nicht. Hocherhobenen Hauptes saß er am Flügel, den Blick in die Ferne gerichtet, wie Höheres erlauschend, nachdichtend. Eine nie gehörte, erschütternde Größe, souveräne Beherrschung aller Mittel des Ausdrucks, waren ihm eigen; eine Weiche und Zartheit des Anschlags, die das Klavier vergessen machte und ganz der Mittler seines tief seelenvollen Empfindens war. Er sagte einmal: „Es muß vom Herzen kommen, *dann* nur geht es zum Herzen."

Mehrere Male spielte er uns in Budapest vor und wir durften die ganze Zauberkraft seines Genius empfinden. Einmal durch die Wiedergabe der Fantasie von Chopin, ein andermal setzte er sich an den Flügel, nachdem Stavenhagen den „Hexameron" gespielt hatte, und sagte: „ob ich die schwerste dieser Variationen wohl noch spielen kann?" und er konnte sie noch; ganz vergnügt schmunzelnd sah er uns, die wir dicht um ihn standen, an und sagte: „Seht, Kinder, so muß man geübt haben." Er erzählte uns dann die Veranlassung der Entstehung dieser Variationen über den Puritanermarsch. Ein weiteres Mal — ich hatte die As-dur-Sonate von Weber, welche er sehr liebte, gespielt — schob er mich vom Stuhl und spielte uns noch einmal die ganze Sonate vor. Noch eine lange Weile danach saß er, ganz versunken in Erinnerung, am Flügel. Es war unbeschreiblich weihevoll: „Wohl 30 Jahre habe ich diese Sonate nicht mehr gespielt", sagte er. Noch vieles mehr spielte und erzählte er uns. Doch wer könnte das alles wiedergeben, wie es der Augenblick erschuf und wie es sich uns in die Seele prägte!

Gegen Mitte März endete diese große Zeit mit einem Abschiedskonzert im Akademie-Saal. Alle Künstler, der ganze Adel und die Gesellschaft von Budapest scharten sich um den Meister und brachten ihn nichtendenwollende Ovationen.

Noch einmal ging der Meister auf eine Triumphreise, und zwar mit seinem ihm sehr liebgewordenen Schüler Bernhard Stavenhagen, nach Paris und London. Dort fanden große Lisztkonzerte statt, denen beizuwohnen der Meister zugesagt hatte. Die Begeisterung über seine großen dort zu Gehör gebrachten Orchester- und Chorwerke soll den außergewöhnlichen Erfolgen an diesen Stätten als Pianist in seinen jungen Jahren in nichts nachgestanden haben.

Im Mai kam er wieder zurück nach Weimar und mit ihm eine ganze Schar Lernbegieriger. Es wird oft gesagt, daß mancher darunter war, der für einen „Liszt" zu unreif war. Das trifft zu — er war eben zu gut, um sie abzuweisen, wissend, daß auch ihnen das Verweilen in diesem Kreise unendliche Werte mit auf den Lebensweg geben würde.

Aber den Dilettantismus wehrte er schroff von sich, das habe ich selbst mit erlebt. Es war an einem Sonntagnachmittag, Otto Leßmann, der damalige Kritiker und Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung" in Berlin, war zum Besuch gekommen. Beim Whist sagte der Meister: „Wir werden unterbrochen werden, eine mir von hoher Seite empfohlene Dame aus Gera wird uns etwas vorspielen." Das war schon schlimm, denn beim Whist liebte er keine Unterbrechungen. Punkt vier Uhr erschien die Angesagte, mit etlichen Verbeugungen, Handküssen und devoten Anreden an den „Herrn Doktor". Sie legte ein mit Arabesken verziertes Manuskript auf das Notenpult und begann zu spielen. Der Meister lehnte mit dem Rücken gegen den Flügel, fing an zu lachen, immer mehr, schließlich so, daß seine ganze Gestalt sich schüttelte, trat nach einer Weile an die Spielerin heran — das Lachen hatte sich schon in Grollen gewandelt — und fragte: „Ist das Ihre Komposition, wirklich Ihre?" Mit seelischem Augenaufschlag hauchte sie ein beglücktes: „Ja, Herr Doktor". Da ging das Gewitter aber los; des Meisters Stimme donnerte förmlich, als er sagte:

„Wissen Sie, daß jeder auch nur einigermaßen anständige Klavierstimmer heutzutage das und s o spielt, nachdem er das Instrument gestimmt hat?" — „Und mit so etwas kommen Sie zu mir und nehmen mir meine kostbare Zeit?" Mit energischen Schritten ging er zu seinem Schreibtisch und sagte: „Ich empfehle mich, Madame." Wir zitterten, keiner wagte, die Unglückliche anzusehen. Als sie gegangen war, brach schließlich einer das Schweigen und meinte, dieses Wesen müsse doch zerschmettert sein und gleich den nächsten Zug nach Gera zurücknehmen, worauf der Meister erwiderte: „O nein, die kommt bestimmt morgen in die Stunde." Er hatte recht — nachdem diese Dame am Abend — anscheinend sehr wohlgemut — im Theater saß, erschien sie am Montag, Punkt 4 Uhr, in der Stunde. Der Meister beachtete sie gar nicht; schließlich verschwand sie, wohl fühlend, daß sie „fehl am Ort" war.
Am 26. Juni, zur letzten Stunde vor des Meisters Abreise, war Martin Krause, der bekannte Klavierpädagoge und Kritiker, aus Leipzig gekommen. Der Meister ließ mich noch vor der Stunde zum Whist holen. Während des Spiels erwähnte Krause, daß er über diese Stunde schreiben würde und auch ich spielen müsse, worauf der Meister erwiderte: „Gewiß, sie spielt heute noch einmal." O Schrecken, ich hatte in der vorigen Stunde schon mein Repertoire erschöpft! Aber nach des Meisters Gebot, daß man „immer e t w a s können müsse", wagte ich nicht, nein zu sagen. Ich lief noch vor der Stunde nach Hause und spielte einige von Liszts Consolations durch, die ich dann vorspielte. Ich ahnte nicht, daß ich durch diese innigen Weisen zum letzten Male zu meinem geliebten Meister „sprechen" durfte. Am 1. Juli, ganz frühmorgens, winkten wir ihm an der Bahn die letzten Abschiedsgrüße zu. Es war sein Scheiden für immer aus Weimar.

In Bayreuth sah ich den Meister zum letztenmal. Frau Blume-Arends und ich gingen mit Stavenhagen zusammen am 25. Juli morgens zu ihm. Infolge einer Erkältung, welche er sich auf der Reise zugezogen hatte, hustete er stark. Während wir bei ihm waren, wurden mehrere Fürstlichkeiten gemeldet. Er empfing sie, wechselte aber nur wenige Worte mit ihnen, weil ihm das Sprechen schwer wurde. Jedoch, da er immer von dem Wunsche beherrscht war, zu geben, winkte er Stavenhagen heran, und sagte: „Mein Schüler wird anstatt meiner sprechen", worauf dieser Liszts Nocturne, Liebestraum Nr. 1, spielte. Das war das letzte Klavierspiel, welches er gehört hat.
Da er nie Rücksicht auf sein Befinden nahm, und auch nicht auf die Warnungen des Arztes hörte, fuhr er, weil er es seiner Tochter, Frau Cosima, versprochen hatte, abends zur Tristanaufführung. Der Husten aber und seine Schwäche wurden so quälend, daß er nach dem ersten Akt das Festspielhaus verlassen mußte. Die Voraussagung des Arztes war eingetroffen, eine starke Lungenentzündung hatte ihn befallen. Seinem Schüler Stavenhagen (keinem anderen, trotz gegenteiliger Behauptungen) war es vergönnt, zusammen mit Eva Wagner, Tag und Nacht treue Wacht bei dem geliebten Meister zu halten. Schon nach sechs Tagen schweren Kampfes, am 31. Juli, kehrte diese große Seele in ihre wahre Heimat zurück.

Ich schließe meine Erinnerungen mit dem Bewußtsein, wie fragmentarisch sie unvermeidlich bleiben mußten. Sie können nichts wesentlich Neues zu dem Bilde des

Meisters hinzufügen, aber sie können — als ganz persönliche Erlebnisse aus nächster Umgebung — vielleicht jenes Bild noch ein wenig lebendiger gestalten und Zeugnis ablegen von der wundersamen Güte und Liebe des Menschen Liszt.
So sahen, so erlebten wir ihn, die wir als seine Jünger ihm nahe sein durften!
Das bedeutet uns das hohe Wort: „Der Meister!"

Kleines Kapitel Musikgeschichte

Zu Felix Mottls Geburtstag am 29. August

Von Carl Hessemer-Karlsruhe

Entsprechend dem Doppeljubiläum, das die musikalische Welt in diesem Jahr um die Person Liszts begehen kann: seinen 50. Todestag am 31. Juli und den 125. Geburtstag am 22. Oktober, trifft diese Gedenkdatenkonjunktion heuer auch für Felix Mottl zu. Am 2. Juli erinnerte man sich des 25. Todestags. Und nunmehr feiern namentlich die Städte, deren größter Opernleiter Mottl war, das Gedenken seines 80. Geburtstags. Berücksichtigt man aber das Ausschlagsmoment der Wagner-Nachfolge in einer anziehenden Parallelerscheinung, so tritt es zutage in den Namen der beiden jeweils rund drei Jahrzehnte älteren Meister: Bruckner und Hans v. Bülow. Wie Bruckner das Erbe Wagners sinfonisch fortbildete, so bleiben Bülow und Mottl die Wagnerinterpreten, die auf immer mit dem Namen und Werk ihres Idols verknüpft sind in den vorbildhaft verständnisfördernd und klassisch repräsentativ überwältigenden Großtaten ihrer Stabkunst, mag ersterer nach dem unheilbaren Riß und Bruch mit Wagner sich auch von der Richtung abgekehrt und anderen Göttern nachmals zugewandt haben.

Ein äußerlich ähnliches Verhalten könnte auch in der Erscheinung Mottls beobachtet werden. Nicht als wäre hier das Sprengen einer allzu engen Bayreuther Kunstdoktrin zugleich nötig gewesen. Denn Mottl erweiterte allerdings, gewiß unauffällig, aber in konsequenter Überzeugtheit vom Guten — auch anderswo her den Umkreis des damals zulänglich erscheinenden Gesichtswinkels ganz erheblich: nach den Klassikern hin, wie nach der Gegenwart, auch der des Auslandes. Nach beiden Dimensionen sozusagen in unermüdlicher Sichtungs- und Schürfarbeit fördernd, aufbauend, voranweisend gewirkt zu haben, muß als Mottls unabweisbares Verdienst anerkannt bleiben. So sehr, daß nicht einmal unterdrückt zu werden braucht ein Urteil wie das folgende, das ihm über die im Uraufführungsjahr der Oper noch in Karlsruhe eingereichte Partitur von Puccinis „Bohême" schriftlich unterlief und heute doch etwas befremdlich anmutet: „Ein armseliges, miserables Machwerk, welches in der kürzesten Zeit der ewigen Vergessenheit gewidmet sein wird." Wohlgemerkt: Es handelt sich nicht um die im gleichen Jahr erschienene Oper gleichen Namens von Leoncavallo! In solchen Fehlurteilen bekundet sich gleichsam handgreiflich das unverwischbare Element der ästhetisch doktrinären Erziehung durch Wagners Werk und der Einfluß der Bayreuther Diktatur, zumal im Verkennen und Mißverstehen der Neuitaliener damals — bevor jener radikale

Rückschlag eintrat: in der Verismomode seit Beginn des betreffenden Jahrzehnts. Die Cavalleria erschien 1890, Bajazzo 1892.
Wenn auch nicht gerade künstlerisch, so erfolgte in Mottls Leben doch ebenfalls ein unheilbarer Riß und Bruch (dessen zufällige Gelegenheitsursachen allerdings gleichgültig und nicht mehr des Nachprüfens wert sind): Auf des Meisters Amt bezog er sich. Nach über zwanzigjährigem Wirken vom entschiedenen Ausmaß eines vollen Lebenswerks in vielfältigsten Ausstrahlungen: dem Wirken in der Badischen Landeshauptstadt, wandte Mottl sich nach München, dem er noch acht Jahre voll ruhmreicher Spannungen an Hocherlebnissen seltenster Art, aber auch an einer, das Letzte verbrauchenden, rastlosen Tätigkeit zu widmen vermocht hat.

Am 29. August 1856 wurde Felix Mottl in einem Wiener Vorort (Unter St. Veit) geboren. Nach dem entscheidenden Studium bei Anton Bruckner kam Mottl 1881 ans Karlsruher Hoftheater, das von da an mit seinem, mit Bayreuther — und mit modernem Geist erfüllt werden sollte. Kaum fünfundzwanzigjährig, war der strebsame und energiegeladene Kapellmeister in einem Alter, wo nach damaligem österreichischen Recht er noch nicht großjährig war und den Engagementsvertrag — von seinem Vater als natürlichem Vormund unterschreiben lassen mußte. Doch nachdem die aller genial voranstürmenden Jugend von je entgegenarbeitenden Widerstände — zunächst vor allem diejenigen vom „Bau" selbst! — rücksichtslos gebrochen waren, erfolgte der fast jähe Aufstieg. Und mit ihm auch der Umschwung der vordem noch zögernden Publikumsstimmung. Sie wurde ebenso begeistert und berechtigt wie die erkannte Aufgabe und Leistung dokumentarisch. Und nun begann die Reihe unübersehbarer Kunsterlebnisse, die vorab mit sämtlichen Musikdramen, sogar mit der Frühoper der „Feen", für den als Vorbild und Leitstern erkorenen Titanen zeugte. Mit Ausnahme des „Parsifal". Doch den durfte Mottl später auf der inzwischen erklommenen Höhe seiner Weltgeltung in Bayreuth selbst dirigieren, dem das Werk damals noch vorbehalten war. Nach den ersten zwölf Jahren unerhörter bühnenerzieherischer und theaterorganisatorischer Arbeit in Karlsruhe errang Mottl den einstmals selten auszeichnenden Titel eines Generalmusikdirektors ...
Doch über die Nachweltwirkung ehrfurchtgebietender Erinnerungen an glänzende Aufführungstaten mit der zu ruhmvollen Ansehen gelangten Karlsruher Hofoper hinaus war Mottls ordnend arbeitsames Genie — nachschaffend noch in einem persönlicheren Sinne.

Das an Bleibendem Bedeutungsreichste und Wertvollste gab der Meister in seinen geradezu lehrreich unterweisend anmutenden Opernbearbeitungen, die noch heute gültige Aufführungsgrundlagen darbieten. So lebt im Repertoire mancher Bühne weiter der „Mottlsche" Rienzi mit seinen auf ein erträgliches Maß der Aufführungszeit gebrachten Kürzungen. Ebenso (1884) der Corneliussche „Barbier von Bagdad", dessen von Liszt gewünschte Neuinstrumentierung nach Wagner-Mottlschen Prinzipien allerdings auf manche Mißbilligung stieß und vielerorts nach rund zwanzig Jahren doch wieder der Grundfassung des Autors weichen konnte. Vor der Wiedereroberung von Glucks „Orpheus" und anderen ähnlichen Arbeiten verblassen jene eigenen Versuche schöpfe-

rischer Betätigung: die damals sogar aufgeführte Oper „Agnes Bernauer", die ihr kühner Autor alsbald selbst wieder zurückzog. Ferner ein Festspiel „Eberstein" und dann das vielleicht liebenswürdigste Stückchen Mottls, das Tanzspiel „Pan im Busch", dem man hie und da noch auf den Bühnen begegnen soll.
Doch lebendig bleiben wird auch die von seiner kundig waltenden Hand ausgebildete und in ihren Schülern fortwirkende Generation von Bühnenvertretern; Personal wie Ensemble verspüren in guten Stunden an beiden Zentren seines Wirkens in München und Karlsruhe den Atemhauch seiner Tradition, und sei es manchmal nur in einer Anekdote oder einem seiner Scherzworte, davon um den liebenswerten, persönlich bescheidenen und gar nicht würdengeschraubten Pultgewaltigen zahllose noch im Schwange sind neben der Erinnerung an die hoffnungslose Liebe zur unumgänglichen Zigarette und die verzeihliche Schwäche fürs — Fiakerfahren. Ein charakteristischer Ausspruch sei festgehalten: Einmal befragt über das Geheimnis, wie er sich die Könnerschaft seines genialen Dirigierens erworben habe, antwortete Mottl mit dem lakonischen Bescheid: „Man steht halt 'nauf und — k a n n ' s!"
Möglich, daß das probate Rezept für keinen Beruf so sehr zutrifft wie für den des Dirigenten, der im Augenblick und jederzeit das Ganze seines Wesens und Könnens, alles, was er ist und in sich hat, bereit haben muß zu voller Hergabe und Hingabe, soll er mehr sein als ein mechanischer Taktschläger. Aber dieses Moment, stets das Letzte zu verlangen von sich, in tiefster Selbstverantwortung und in einem Unmaß an Opferbereitschaft des Lebens und seiner besten Kräfte, mag den großen Menschen vorzeitig verzehrt haben. In München zumal entfaltete der Opernleiter überdies eine ausgedehnte und ungemein fruchtbare Lehrtätigkeit an der Akademie für Tonkunst, die manchen noch lebenden Vertretern des älteren Dirigenten- und Musikernachwuchses unvergeßlich ist. Allen aber, die von der Bedeutung seiner Mission je eine erfüllende Bereicherung erfahren haben, schied der große Musiker mit fünfundfünfzig Jahren allzu frühe.

Julius Bittner, ein deutscher Meister

Von G u s t a v R e n k e r - Langnau-Engadin

Es ist noch nicht allzulange her, da wurde im Rundfunk „Der Musikant" von Julius Bittner gespielt. Recht und schlecht, mit einigen notwendigen oder unnotwendigen Strichen und vorangehend die übliche Inhaltsangabe. Damals war ich enttäuscht — nicht über die Aufführung, sondern eben über die Inhaltsangabe. Sie wurde so erzählt, wie die Geschichte irgendeiner beliebigen Oper, darin sie sich irren, verirren und zum Ende doch kriegen. Mit keinem Worte wurde der tiefe Sinn des Werkes auch nur genannt, trotzdem sich dieser Sinn mit ein paar ganz kurzen Worten der Dichtung erläutern läßt. Ich führe diese Worte hier wörtlich an:

Wolfgang: In welcher Sprache denkst du, Letti?
Violetta: Deutsch.
Wolfgang: Und willst nicht deutsche Lieder singen?

Das ist alles, aber es ist der Kern dieser Oper des österreichischen Dichters und Tondichters Julius Bittner. Ein Preisgesang des deutschen Liedes, das mit seiner Innigkeit und Schlichtheit, mit seiner Tiefe und seelischen Wärme dem hirn- und herzlosen Klingklang der welschen Arietta gegenübergestellt wird.

Es gibt nicht allzuviele Opern, die weit über den Unterhaltungswert hinaus Aufbauarbeit am Volke bedeuten. Dieser „Musikant" von Julius Bittner gehört dazu und noch andere seiner Werke.

Aus dem Wesen des deutschen alpenländischen Volkes heraus hat Bittner zu dichten und zu singen begonnen und vor einem Vierteljahrhundert, als seine erste Oper „Die rote Gred" über viele deutsche Bühnen ging, wußten jene, welche richtig zu hören verstanden, daß da ein ganz Neuer, ein durchaus selbständiger erwacht sei. Das Gebiet des Musikdramas war bisher von den deutschen Alpenlanden nicht stark befruchtet worden, wenn man von den Werken des liebenswürdigen Steirers Wilhelm Kienzl absieht. Aber diese, zumindest die beiden erfolgreichsten „Evangelimann" und „Kuhreigen", waren bei all ihrer frischen, gesunden Musizierfreude doch Kinder der großen Welt, die sie ja auch dankbar aufnahm, waren nicht der Scholle verwurzelt. Dazu fand Kienzl sich erst später in seinem leider zu wenig gewürdigten „Testament" nach der Erzählung von Rosegger. Julius Bittner aber, der Oberösterreicher, kam von Anfang an aus dem Boden seiner Heimat und blieb in ihm, bis ihn in den letzten Werken die große Stadt Wien in die Arme nahm. Die Opern „Das Veilchen", „Die Kohlhaymerin" und das Singspiel vom „Lieben Augustin" sind dem Boden Wiens entsprossen. Man kann darüber verschiedener Meinung sein, aber mir persönlich sind die Werke, die der Dichterkomponist seiner ursprünglichen Alpenheimat dankt, lieber. Sie sind von jener Kraft, welche in den Sinfonien Bruckners schwingt, sind herber, unnachgiebiger und auch härter. Der Vergleich mit den Bergen und ihren Menschen liegt nahe. Sie sind auch, wenn man so sagen will, deutscher und stehen dadurch in gewissem Gegensatz zu der Wiener Schaffensperiode des Meisters. Wien mit seiner weichen und weichlichen Luft, mit seiner oberflächlichen Freundlichkeit, Gemütlichkeit genannt, ist eben eine andere Welt als die Berge, als die deutsche Kleinstadt in den Alpen, als das Donnern des Donaustromes zwischen den Felsenengen der Wachau.

Mit diesen örtlichen Andeutungen soll auf jene Werke hingewiesen werden, welche nicht allein der echteste Bittner sind, sondern welche eben deshalb in Wien, dessen rassischem und völkischem Sammelsurium sie immer fremd geblieben sind, nicht verstanden, sogar abgelehnt wurden. Den härtesten Leidensweg hat der heute über sechzig Jahre alte Meister mit seinem „Bergsee" beschreiten müssen. Die Ablehnung durch die Wiener Blätter anläßlich der Uraufführung war keine Kritik mehr, sondern ein Geheul. Grund genug, daß man heute in Deutschland den Fall „Bergsee" wieder hervornehmen und von neuen Gesichtspunkten aus überprüfen sollte. Ganz abgesehen davon, daß es in dieser 1911 uraufgeführten Oper sogar um Zeitgemäßes geht, wenn man das Schicksal der Bittnerschen Bergbauern vom Achensee mit dem Schicksal des deutschen Alpenvolkes von heute vergleicht. Als hätte Bittner dieses Musikdrama für unsere Zeit geschrieben, so unheimlich gegenwärtig ist das alles.

Der „Bergsee" ist das Hohelied der Alpenheimat; er enthält eine Szene, welche zum Allerstärksten der Musikdramatik gehört — den Schluß des zweiten Aktes. Unter den Blitzen des heranziehenden Gewitters scharen sich die Bauern vom Alpensee zusammen gegen ihren Bedrücker, den habgierigen Bischof von Salzburg, dessen Panzerreiter unter der Seeklause stehen. „Was hat euch zusammengeführt — was hat euch Waffen gegeben?" ruft sie der Feldhauptmann an. Und ein ungeheurer Schrei des ganzen Volkes antwortet „Die Not". So stehen sie im Wettersturm, kämpfen um ihre Heimat, deren eisbedeckte Gipfel auf den stillen Bergsee mit seinen braunen Hirtenhütten niedersehen. Ein Drama eines Volkes, ein Drama der Berge und ihrer Menschen — das ist der „Bergsee" von Julius Bittner.

Ein anderes Bild: deutsches Mittelalter in einer kleinen Stadt, fahrende Leute und ein wildes, rotlockiges Mädel, das mit den Männern Puppen spielt. „Die rote Gred", Bittners erste Oper, aber schon mit allen Zügen starker Meisterschaft. Pflicht gegen Liebe könnte man das Werk auch nennen, denn in dem starken und getreuen Stadthauptmann Heinz Krafft ersteht der wilden Gred ein ebenbürtiger Gegner. Die Musik und die Dichtung sind hier mit den herben Strichen Dürerscher Holzschnittart gezeichnet, ein Stück deutschen Mittelalters ersteht in dem Werk.

Vom „Musikant" und seinem weltanschaulich uns so nahen Sinn haben wir schon gesprochen. Doch vom Donaustrom sei noch gesagt, der alten Nibelungenstraße mit ihren auf hohen Felskanzeln thronenden Burgen. Hier ersteht nun wieder eine echte Bittnergestalt in dem düsteren, wilden Ritter von Kuenring in der Oper „Das Rosengärtlein". Einem harten, kampfrauhen Herrenmenschen steht versöhnend und begütigend die reine Liebe eines Mädchens gegenüber. Was um die beiden ist, das ist raublüsternes Volk, scheinheilige Pfäfflein, dann aber Bauernvolk aus der Tiefe des Donautales, das sich gegen den Bedrücker aufreckt. Und seltsam wie eine fremde Blüte zwischen diesen deutschen Menschen schwebend die Araberin Fatima, welche sich der Kuenringer von einem Kreuzzug mitgebracht hat. Von allen Bittnerwerken ist diese Oper oder Legende, wie sie der Meister auch nennt, die farbenbunteste und abwechslungsreichste.

Das ist nur ein ganz knapper, unvollständiger Querschnitt durch das Schaffen dieses Tondichters, welcher der deutschesten einer ist und darunter jahrelang leiden mußte. Weil er immer auf etwas wartete, das kommen und dem tieferen Sinn seines Lebenswerkes entsprechen würde. Auf ein Deutschland, für das er schrieb seit langen Jahren. Mit Wien konnte er nie rechnen und hat er wohl niemals gerechnet. Man hat ihm dort auch nicht mehr als die Anstandspflicht seinem Namen gegenüber erwiesen, ihn hier und da aufgeführt — mit Orchester und Singstimmen, nicht mit dem Herzen. Weder „Bergsee", noch „Rote Gred" noch „Rosengärtlein" waren etwas für Wien — die Alpen sind nämlich vom Stephansdom viel, viel weiter entfernt, als man denkt. Und wer mit den Menschen der Alpen, den Kärntnern, Steirern, Tirolern, Salzburgern innerlich eins ist, der merkt wieder, wie unsagbar fern dieses fremde, verwirrende Wien ist.

Aber Deutschland ist näher — sowohl für die Alpenländer wie auch für die Werke Julius Bittners. Daran sollten sich die deutschen Opernbühnen noch doch allmählich besinnen.

Robert Heger zum 50. Geburtstag

Von Franz Beck-Brünn

Am 19. August wird der bekannte deutsche Dirigent und Tondichter Prof. Robert Heger 50 Jahre alt. Zu Straßburg im Elsaß geboren, besuchte er das dortige Konservatorium und nahm bei Franz Stockhausen Unterricht. Seine weitere musikalische Ausbildung leiteten Kemper in Zürich und Max von Schillings in München. Im Jahre 1907 schlägt Heger die Kapellmeisterlaufbahn ein, die ihn über Straßburg, Ulm, Barmen, Wien (Volksoper), nach Nürnberg führt, wo ihm die Leitung der Oper und Konzerte übertragen wird. Sein guter Ruf ebnet ihm den Weg an die Staatsoper in München und im Jahre 1925 wird Heger nach glänzendem Gastdirigieren von „Tristan" und „Rosenkavalier" der Wiener Staatsoper verpflichtet. Die Erfolge steigern sich, Heger wird zum Professor ernannt, ausgedehnte Gastspiele führen nach Südamerika, England, Schottland, Frankreich, Ungarn und der Tschechoslowakei. Im Herbst 1933 wird der Künstler an die Staatsoper in Berlin berufen, wo er, neben seiner leitenden Stellung am Staatstheater in Kassel, gegenwärtig erfolgreich wirkt.

Trotz seiner anstrengenden Tätigkeit als Dirigent findet Robert Heger immer soviel Zeit, um das, was in ihm ans Licht dringt, niederzuschreiben. Seine ersten Arbeiten liegen auf dem Gebiete des Liedes und aus der Reihe dieser Jugendwerke ragen „Die weiße Rose" nach Worten von Karl Stieler und die Ballade „Der gerechte Gevatter" von Otto Ernst bereits hervor. Mit der Auswahl von 9 Gedichten aus der Sammlung „Auf den Strömen der Welt zu den Meeren Gottes" von Gustav Schüler zur Vertonung (Wk. 20) hat Heger seinen Liedern eine Unterlage gegeben, die seiner künstlerischen Eigenart besonders entgegenkommt. Eine echte, mitunter herb gefärbte Lyrik entströmt diesem Werk und dem Tonsetzer genügen oft einfache Mittel, wie z. B. eine rhythmisch gleichbleibende Figur oder ein starres Wechselspiel von reizvoll abgetönten Akkorden, um den Stimmungsgehalt der Gedichte zu erschöpfen. Liegen diese 9 Lieder stark im Harmonischen verankert, so wendet sich Heger mit den fünf Gesängen nach Versen von Lotte Lehmann (Wk. 24) mehr der melodischen Ausdruckslinie zu. Die Gesangsbogen erweitern sich, Solo- und Begleitpart werden thematisch eng miteinander verbunden und der Farbenreichtum der Sprache löst bei Heger vollen Klang aus.

Neue Wege wandelt der Sinfoniker. In dem sinfonischen Drama „Hero und Leander" führt Heger, dem damaligen Zeitgeist entsprechend, alle nur möglichen Mittel des Orchesters ins Treffen. Nach diesem Sich-Ausgeben im Massenorchester begibt sich der Komponist auf das Gebiet der Kammermusik und vollendet das Klaviertrio in f-moll (Wk. 14). Engere Beziehungen zum sinfonischen Schaffen gewinnt Heger erst mit dem

Violinkonzert in D-dur (Wk. 16) und der ersten Sinfonie in d-moll (Wk. 18). Schwierige Aufgaben erwachsen in der zweiten Sinfonie in c-moll (Wk. 21). Hier gilt es den alten Formen des sinfonischen Baues neues Leben einzuhauchen und sie entwicklungsfähig zu gestalten. Vier machtvolle Sätze, denen Heger die Bezeichnung Fantasia seriosa, Scherzo furioso, Nocturno und Perpetuum mobile gibt, werden mit einer Musik erfüllt, die die Eigenart ihres Schöpfers deutlich erkennen läßt. In der Behandlung der Holz- und Blechbläser, der vielfachen Teilung der Streicher, der Zusammenlegung von verschiedenen Akkorden in einzelnen Klanggruppen und der eigenartigen Linienführung, die stets eigenen Gesetzen folgt und selbst Härten nicht aus dem Wege geht, liegen die Schwerpunkte von Hegers Können. Auf dieser erhöhten Ausdrucksmöglichkeit im neuzeitlichen Orchester beruht die starke Wirkung, die Robert Hegers Verdi-Variationen (Wk. 23) ausstrahlt. Das dem „Maskenball" entnommene Thema in B-dur tritt zunächst in den Streichern auf, um im Verlauf des Werkes im straffen Rhythmus der Trompeten und Posaunen, den zarten Stimmen der Holzbläser und dem gefühlvollen Gesang der Streichinstrumente siebenfach abgewandelt zu werden, wobei Heger mit sorgsamer Hand Stimmungsgegensätze auszubauen weiß.

Erlebtes Wissen und erhoffter Trost sprechen aus dem nach Worten der Heiligen Schrift in fünf Gesängen verfaßten weltlichen Chorwerk „Ein Friedenslied" (Wk. 19) zu uns. Der Friedensgedanke, wie ihn Heger während des Weltkrieges gewonnen hat, zwingt ihn zur Ausführung dieses Werkes. In der Anlage der Partitur, die neben vier Solostimmen gemischten und Knabenchor und ein großes Orchester zur Aufführung erfordert, dem klaren Aufbau des Werkes, der es dem Tondichter selbst noch im Schlußteil ermöglicht, eine letzte Steigerung („Ich bin der Herr") zu erzielen, und in dem reizvollen Wechsel von Lyrismen und kunstvoll gearbeiteten kontrapunktischen Sätzen, ist das „Friedenslied" eine außerordentliche Erscheinung.

Von dieser Schöpfung laufen die Fäden zu seinem musikdramatischen Schaffen. Auch hier behandelt Heger, mit Ausnahme der Oper „Ein Fest auf Haderslev", die nach der gleichnamigen Novelle von Theodor Storm aufgebaut ist, nur solche Stoffe, in denen er sein eigenes Erlebnis niederlegen kann und denen er seine eigene Anschauung verleihen kann. Dieser Umstand hat den Komponisten zu seinem eigenen Textdichter heranreifen lassen, der bereits bei der Fertigstellung des Buches auf die Entwicklung der musikalischen Formen Rücksicht nehmen kann. Es dauert oft Jahre, ehe ein Stoff in ihm feste Gestalt annimmt und der Entschluß zur Fertigstellung erwächst innerem Zwang. So gab der Verlust der elsässischen Heimat Robert Heger den Anstoß zur Ausführung seiner dreiaktigen Oper „Der Bettler Namenlos", deren Grundlage die Tragödie des heimatsuchenden Odysseus ist. Dadurch, daß Heger die Handlung ins Zeitlose und Allgemeinmenschliche übertrug, gab er seinem Werk besondere Deutung. Die Musik der Oper wird von einer stark chromatisch gefärbten Tonskala gespeist; Hegers Vorliebe für harmonische Trübungen und Brechungen kennzeichnet diese Partitur. Der Verlauf des Bühnengeschehens wird musikalisch wirksam ausgedrückt, wobei es der Tondichter nicht verschmäht, an jenen Stellen, die einen Höhepunkt bedeuten, geschlossene Gruppen einzulagern. In folgerichtiger Entwicklung schritt Heger

von dem „Bettler Namenlos" zu seiner letzten Schöpfung, der Oper „Der verlorene Sohn" weiter, der er die biblische Legende vom verlorenen und wiedergefundenen Sohn unterlegt hat. Für die Vertonung dieses Stoffes, dessen Keimzelle die Wiedersehensszene ist, hat Heger die Form des Traumspiels gewählt und die Handlung in die Gegenwart verlegt. Durch die Verteilung der Bühnenereignisse auf mehrere Bilder, ergab sich die Möglichkeit zu sinfonischen Zwischenspielen. Die musikalische Ausführung läßt den Grundgedanken des Werkes, daß der Künstler nur in engster Verbundenheit mit seinem eigenen Land und Volk zur eigentlichen Größe hrranreifen kann, klar erkennen.

Aus der Arbeit der Dresdner Kruzianer

Von Johannes Böhm-Dresden

Wohl in nur wenigen Fällen wird es möglich sein, daß ein einziger Chor am Ende einer Konzertzeit auf eine solche Fülle vorbildlich geleisteter Arbeit zurückblicken kann, wie es auch heuer wieder bei den Dresdner Kruzianern und ihrem Führer, Kreuzkantor Rudolf Mauersberger, festzustellen ist. Durch die zielbewußte Arbeit dieses Chores ist es auch bedingt, daß seine Konzerte über das örtliche Interesse hinaus in allen Musikkreisen Beachtung und Würdigung finden. Die Hauptaufgabe des Kreuzchores ist nach wie vor die allsonnabendliche Vesper, in der neben Orgelwerken geistliche Vokalmusik der verschiedensten Stilepochen und Zeitalter einer erfreulicherweise ständig wachsenden Gemeinde dargeboten werden. Daß Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach mit ihren A-capella-Werken naturgemäß besonders berücksichtigt werden, sei nur erwähnt. Aber auch andere alte Meister werden in vielen Beispielen vorgeführt und zu lebendiger Wirkung gebracht. Namen hier zu nennen, würde zu weit führen. Die Feststellung mag genügen, daß der Überblick, den Mauersberger von den alten Meistern gibt, so vielseitig ist, daß sowohl der Musikfreund die Sprache fernerliegender Zeiten erfassen, als auch der Musikhistoriker ständig seinen Blick erweitern kann.

Besonders dankbar ist man Mauersberger, daß er — nunmehr seit reichlich sechs Jahren — die zeitgenössische Chormusik so vorbildlich pflegt; ja, nach der Fülle des Geleisteten darf man es ruhig sagen, daß das chorische Tonschaffen unserer Zeit in Mauersberger einen seiner besten und zielstrebigsten Anwälte hat. Einige eingehendere Bemerkungen sollen das Gesagte belegen. Otto Reinholds „Geistliche Chormusik" (Uraufführung), seine „Chorsuite" (U.) und Teilproben bereits früher zum erstenmal dargebotener Werke dieses Dresdner Komponisten zeigten, daß hier in der Stille eine Persönlichkeit heranreift, deren Werte nicht nur in der handwerklichen Kunst, sondern vor allem in der inneren Einstellung und Gesinnung liegen (bei einem Berliner Konzert der Kruzianer fand Reinhold besondere Zustimmung). Hermann Simon war mit seinem „Crucifixus", mit den „Hymnischen Gesängen" (Erstaufführung) und nicht zuletzt mit seinem „Jubilate" (E.) vertreten. Starke Eindrücke hinterließ auch Hermann

Schroeders „Te Deum", auf das bei seiner Berliner Uraufführung hier schon hingewiesen wurde. Eberhard Wenzels „Versuchung" ist dagegen doch zu sehr „geschriebene" Musik; einen Breiteneindruck hinterließ die Uraufführung nicht. Walter Schindler ließ mit seiner „Kleinen Passion" (U.) aufhorchen. Bodo Wolfs „Die Jünger" zeigte den Komponisten als einen wagenden, ein Rückschritt sein neuestes „Sanctus". Kurt Thomas' „Markus-Passion" — alljährlich in der Kreuzkirche aufgeführt — darf in einem guten Sinne ja bereits als „klassisch" gelten. Wertvolle neue kirchliche Gebrauchsmusik hörte man in Werken von Albert Kranz, Kurt von Rudloff, Paul Schöne und Walter Meyer, wenngleich den eben Genannten ein eigenes Profil doch noch fehlt. Ungemein reizvoll und persönlich das „Abendlied" von Hans Chemin-Petit (E.). Hugo Distlers „Deutsche Choralmesse" sangen die Kruzianer in Dresden wie auch bei mehreren auswärtigen Konzerten. Bezieht man zu den erwähnten Neuaufführungen, die noch durch Namen wie Joseph Haas, Georg Göhler und — auf weltlichem Gebiet durch Hans Lang, Rudolf Mauersberger, Walter Rein — zu ergänzen wären, die Wiederholung bereits früher zur Diskussion gestellter Werke mit ein, so kommt man zu der erfreulichen Feststellung, daß in der musica sacra nach einer Zeit des Stillstandes sich heute viele und treffliche Kräfte regen, die nur der Aufführung harren! Man sollte den Text der Bach-Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" jedem Chorleiter einhämmern und dabei das Wort „neues" dick unterstreichen! Denn die heute Lebenden haben keine Lust, sich erst nach sanftem Hinscheiden in hundert Jahren von den Historikern „entdecken" zu lassen. Man danke es Mauersberger, daß er soviel Neues wagt — nicht alles kann Gold sein; aber viel Wertvolles hat sein Spürsinn zu lebendiger Gestalt erweckt.

Herbert Collum, der jugendliche Orgelmeister der Kreuzkirche, zeigt sich seiner Stellung würdig. Alte Meister, Bach und Reger bringt er stets zu schönster Wirkung (seine Darbietung der c-moll- Passacaglia von Bach, dessen Präludium und Fuge e-moll usw. oder eines großen Reger wird man nicht so schnell vergessen). Klangsinn, blendende Technik und Blick für Aufbau und Linien ermöglichen es ihm, auch für zeitgenössisches Orgelschaffen zu werben. Die dargebotenen Werke — von Johann Nepomuk David, Hermann Grabner, Wolfgang Fortner, Hermann Wagner, Richard Wetz (†) — lassen sich in ihren Bestrebungen und Erfolg auf keinen einheitlichen Nenner bringen; die Eindrücke sind oft zu zwiespältig; die Situation scheint auf diesem Gebiet noch ungeklärt.

Einen — in der chorischen und orchestralen Seite — vorbildlichen Stand zeigten die Aufführungen Bachscher Großwerke im Bach-Jahr 1935/36. Das Magnifikat, das Weihnachtsoratorium (ungekürzt — aber gerade die meist gestrichenen Kantaten 4 bis 6 sprachen nicht minder an!), die Hohe Messe, die Johannes- und Matthäus-Passion wurden von Mauersberger, der sämtliche Aufführungen auswendig leitete, zu Marksteinen auf dem Gebiete geistlicher Musikdarbietungen. (Man verschmerzt dabei die gelegentlich wohl recht ungünstige Auswahl der Vokalsolisten.) Die Dresdner Philharmoniker bewährten sich jederzeit als schlagfertiges Begleitorchester, das mit dem Bachstil wohl vertraut ist. Auch in den seit einiger Zeit mit größerem Eifer

betriebenen Aufführungen von Bach-Kantaten vereinigen sich Philharmoniker und Kruzianer, während der Dresdner Bach-Verein (Leitung: Rudolf Mauersberger) in den Oratorien-Darbietungen den Kreuzchor vorbildlich unterstützt.
Auf seinen Konzertreisen tritt der Kreuzchor häufig in den Dienst der NS.-Kulturgemeinde und singt mit deren Unterstützung vor den örtlichen Gliederungen. Mit besonderem Nachdruck fügt Mauersberger diesen Vortragsfolgen immer Proben neuzeitlicher Musik ein; weltliche Chöre und Volkslieder treten weiter hinzu. Die Kruzianer besuchten in der soeben abgeschlossenen Konzertzeit (wie schon betont: in häufiger Gemeinschaft mit der NS.-Kulturgemeinde) folgende Städte: Berlin (3 Konzerte), Bautzen, Freiberg, Stollberg, Sebnitz, Lübeck, Deutschordenskirche Tilsit, Königsberg (2 Konzerte), Insterburg, Freital, Hainichen, Schleiz (2 Konzerte), Auerbach, Bad Elster, Waldheim, Leisnig und Meerane. Nachdem im vorigen Jahr Amerika bereist worden war, ist diesmal die deutsche Heimat das Reiseziel gewesen. Die Aufgabe ist aber überall die gleiche: ein Chor, der auf eine 700-jährige Vergangenheit blicken kann, erkennt seine Sendung in unserer Zeit: vorbildliche Pflege des überlieferten Chorgutes, Wagnis zu Neuem und Eintreten für diese Ziele in der Heimatstadt wie im deutschen Vaterland und „draußen", wo man uns Deutschen Kulturfeindlichkeit vorwirft.
Es sei ein persönliches, offenes und berechtigtes Nachwort gestattet: die Anerkennung und der Dank an Mauersberger und seine Helfer soll darin bestehen, daß man ihre Arbeit unterstützt, wo es geht. (Verwunderlich bleibt, daß heute noch dieser und jener glaubt, von dieser idealistischen Arbeit und Einsatz keine Notiz nehmen zu müssen.) Mögen in der neuen Konzertzeit Leiter und Chor ihre Hauptaufgabe: die Sonnabendvesper und ihre mannigfaltigen anderen Verpflichtungen: Reisen, weltliche Konzerte bei besonderen Gelegenheiten usw. in gleich freudiger Weise durchführen wie bisher, dann wird (hoffentlich!) auch der ausländische Beobachter einen Einblick von der deutschen Kultur bekommen, der von keiner Hetze gegen Deutschland getrübt ist. — Das anerkennende Wort, das hier aus sachlicher Kenntnis der Dresdner Verhältnisse geschrieben ist, möge in gleicher Weise allen denen gelten, die andernorts für ein ähnliches Ziel kämpfen und sich für deutsche Kunst einsetzen wollen!

Der Bayreuther Lohengrin

1936 ist für Bayreuth ein Jahr der Gedenktage. Vor 60 Jahren wurde das Festspielhaus auf dem grünen Hügel eröffnet. Vor 50 Jahren starb König Ludwig II. von Bayern, der selbstlose Förderer Wagners, und im gleichen Jahr schloß in der alten Markgrafenstadt Franz Liszt, der Wagners Lohengrin in Weimar zur Uraufführung brachte, für immer die Augen. Die Bayreuther Bühnenfestspiele haben heute ihren Sinn erhalten durch die Rolle, die ihnen der Führer und Reichskanzler im deutschen

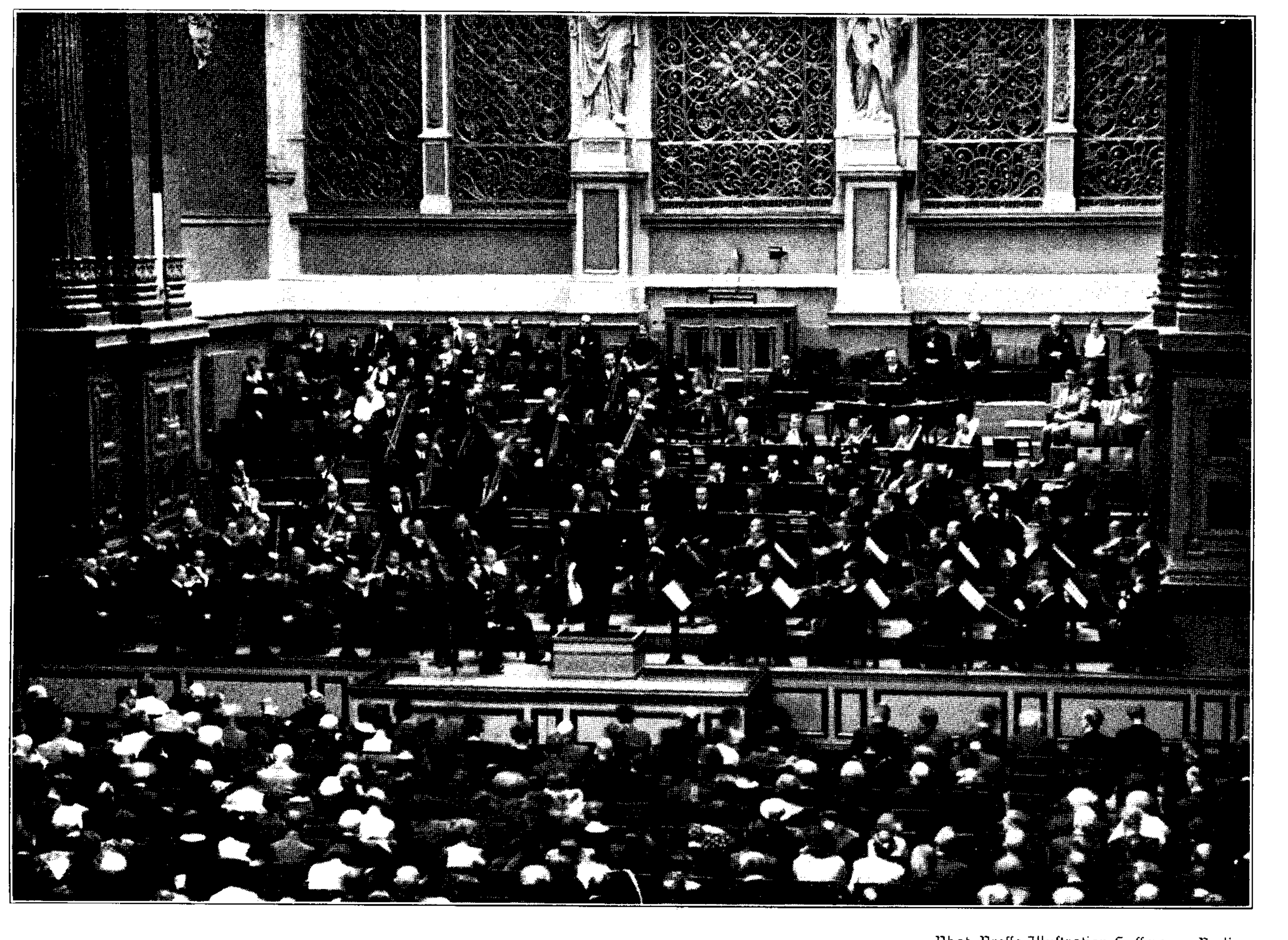


Die Singakademie, Berlin, vor dem Umbau



Phot. A. Baumann, München

Felix Mottl



Phot. Presse Illustration Hoffmann, Berlin

Das Berliner Philharmonische Orchester

Kulturleben zugewiesen hat. Seine Anwesenheit in Bayreuth ist zugleich eine Huldigung vor Wagner, mit dessen Werk er sich verbunden fühlt.

Die Olympischen Spiele, die das Interesse der ganzen Welt auf sich ziehen, haben die Zugkraft Bayreuths nicht vermindert, sondern noch gesteigert. Das Olympia des Sports wird eingerahmt durch das Olympia der deutschen Kunst. Fast scheint es, als ob noch mehr Ausländer als in früheren Jahren gekommen sind, um Zeuge zu sein der repräsentativsten deutschen Opernkunst, die einzig und allein durch das Gesamtkunstwerk Wagners bestimmt ist.

Die Eröffnungsvorstellung des „Lohengrin" ist ein Triumph auf der ganzen Linie. Er wurde 1909 zum letzten Male in Bayreuth gespielt. Es ist nicht leicht, der grandiosen Leistung des Triumvirats Tietjen-Furtwängler-Preetorius mit wenigen Worten gerecht zu werden. Die Märchenoper wurde aus der Atmosphäre weltenferner Mystik in das Allgemeinmenschliche transponiert, ja, durch die Wiederherstellung des Originalschlusses in eine fast aktuelle Gegenwartsnähe gerückt. Wenn Lohengrin seinen Abschied nimmt, tritt er noch einmal auf König Heinrich zu und verheißt ihm den Sieg über die aus dem Osten eindringenden Horden. König Heinrich, dessen 1000. Geburtstag das deutsche Volk eben feierlich beging, rückt so stärker in den Vordergrund als kraftvoller Vertreter völkischer und staatlicher Einheit, der als Opernheld und nicht nur als Zuschauer der tragischen Zuspitzung der Handlung beiwohnt. In Josef von Manowarda fand er zudem einen charaktervollen Sänger, der in majestätischer Haltung und vorbildlicher Aussprache einen Volksfürsten hinstellte. Franz Völker als Lohengrin sang sieghaft und strahlend wie nie zuvor und fand dabei Töne von einer Innerlichkeit, die tiefe Ergriffenheit auslösten. Maria Müller bietet eine vollendete Verkörperung der Elsa. Der lyrische Schönklang ihres Soprans, im Anfang noch etwas unruhig und getrübt, schwang im Schlußakt in herrlicher Fülle aus. Die Gestalt des Telramund empfing durch Jaro Prohaska eine sichere Ausprägung, nicht als theatralischer Bösewicht, sondern als Ritter, der an Elsas Schuld glaubt und ehrlich und tapfer gegen Lohengrin zum Kampf antritt. Prohaska sang selbst im höchsten Affekt markant und deutlich. Das böse Prinzip fand in der Ortrud von Margarete Klose eine hinreißende Verkörperung. Hier steht das Heidentum auf gegen die germanische Welt, um schließlich an dem Charakter des Gralsritters zu zerbrechen. Herbert Janssens Heerrufer hatte gültiges gesangliches Format.

Die Lohengrin-Chöre sind auf den Provinzbühnen oft Schattenpunkte. Hier beherrschen sie die Aufführung nicht nur durch imposantes Massenaufgebot, sondern durch eine Fülle des Klanges, die einfach überwältigt. Heinz Tietjens Gesamtinszenierung bringt sie so in Bewegung, daß das kritische Auge nirgends auch nur eine tote Stelle entdecken kann. Kurt Palms Kostümentwürfe steigern das Bild zu einer Farbensinfonie von einzigartiger Pracht. Die Szenenbilder von Professor Emil Preetorius sind aus einer neuen Schau entstanden, die wegweisend für den Bayreuther „Stil" sein wird. Die Scheldelandschaft, weiträumig angelegt, wird beherrscht von der gewaltigen knorrigen Eiche, die wie ein Mahnmal aus der Vorzeit in das Bild

hineinragt. Die gewaltigen Aufbauten des gigantischen Burghofes scheinen die Menschen fast zu erdrücken. Seine Wirkung ist ungeheuer. Einzig das Brautgemach fällt durch byzantinisch schimmernden Goldauftrag des Rahmens aus dem Monumentalstil der Aufführung heraus. Wilhelm Furtwängler dirigiert. Mit einem Klangfanatismus ohnegleichen bringt er die Partitur zum Blühen, stets bedacht auf den Ausgleich zwischen Lyrik und Dramatik. Das Vorspiel erklingt in sinfonischer Freizügigkeit. Die Chöre, von Friedrich Jung einstudiert, werden gestrafft und dramatisch durchpulst.

Jeder Aufzug wird begeistert aufgenommen. Und in den Pausen scharten sich die Besucher um den Führer, der mit Generaloberst Göring, Reichsminister Dr. Goebbels, Herrn von Papen, Herrn von Ribbentrop und zahlreichen Persönlichkeiten der Regierung und der Bewegung der Aufführung beiwohnte. Friedrich W. Herzog.

Karl Schäfer

Von Heinrich Eckert-Nürnberg

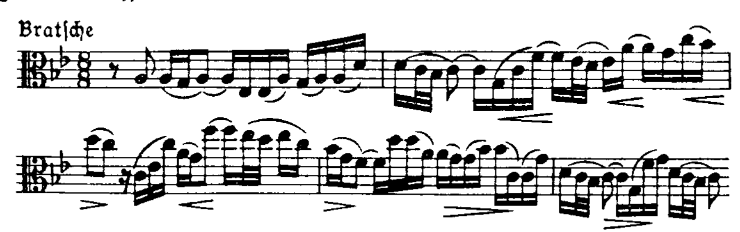
Unter den zahlreichen schöpferischen Musikern des Frankenlandes in der Gegenwart gewinnt der bisher in Bamberg ansässige Karl Schäfer an Bedeutung und Beachtung. Karl Schäfer ist 1899 in Roßbach auf dem Westerwald geboren. Sein Vater war Lehrer, Organist und Chorleiter. Den Weg zur Musik und zum Musikerberuf hat Schäfer sich allein, ohne alle Unterstützung, ja sogar gegen erhebliche Widerstände bahnen müssen. Er ist an diesen Widerständen gewachsen. Wenn er — vom Vater zum Lehrerberuf bestimmt — seine ersten Musikstudien heimlich bei Professor Trautmann in Gießen betreiben mußte, wenn er erst verhältnismäßig spät und unter Opfern und Entbehrungen bei Hermann Zilcher in Würzburg seine ganze Kraft der Beschäftigung mit der Musik widmen durfte, so empfand er diese Beschäftigung von vornherein als ein besonderes Glück, als ein Geschenk des Schicksals. Seinem Musizieren eignet daher eine restlose Hingabe an die Kunst, die nach seiner Überzeugung den Einsatz des ganzen Menschen erfordert. Einige große Erfolge, als einer der ersten der seiner „Musik über einen Choral" auf dem Tonkünstlerfest in Duisburg 1929, haben die musikalischen Kreise auf ihn aufmerksam gemacht und ihm selbst immer wieder die notwendige Anregung und moralische Unterstützung gegeben.

Keines der musikliterarischen Modeschlagworte der Zeit vor 1933 hat auf Schäfers Schaffen Einfluß gehabt. Auch heute läßt sich sein Werk nicht in irgendeine „Richtung" einordnen, es hat seine eigene Richtung. Diese ist nicht bestimmt von dem übernommenen und verarbeiteten musikalischen Stilgut, sondern von der Art, wie Schäfer dieses Stilgut für sich formt. Stilistische Begriffe, die einander entgegengesetzt zu sein scheinen, sind durch seine gestaltende Kraft zur Einheit geworden.

So vereinigen sich zum Beispiel in seiner Melodik zwei große Gegensätze. Seine Orgel-Partita weist ein polyphones Satzgefüge von beinahe altniederländischer Strenge auf,

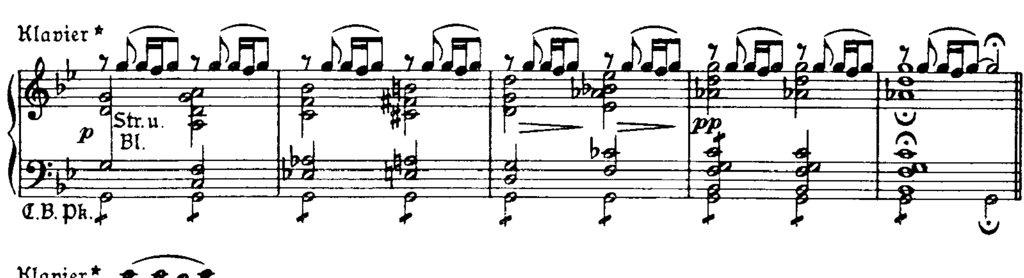
die Melodieführung ist bis zum letzten kontrapunktisch gebunden und konzentriert: In der ersten Variation dieses Werkes ist der cantus firmus in originalen und in halben Notenwerten übereinandergestellt, in der zweiten Variation bringt der Sopran gegen den c. f. im Tenor eine freie Gegenstimme und zugleich der Baß die Vergrößerung derselben. Die dritte Variation hat den c. f. im Baß und die beiden Oberstimmen im Kanon gegeneinander. In der vierten, vierstimmigen Variation mit dem c. f. im Tenor, wird der Alt im Krebsgang des c. f. geführt, und zwar in halben Notenwerten, im Baß wird ein rhythmisches Motiv streng beibehalten. Die späteren Variationen des Werkes führen dann über den fünfstimmigen Satz zu großer, auch harmonischer Steigerung.

Neben solcher gebundener Melodik stehen an anderer Stelle unbegleitete Linien, die in ihrer Freiheit und Rundung keiner harmonischen Stütze bedürfen. Der Anfang des langsamen Satzes aus dem im Februar 1936 in München uraufgeführten Klavierkonzert möge als Beispiel dienen:



Solche Freizügigkeit schließt aber nicht aus, daß die gleiche Melodie später in der Vergrößerung in den vollen Orchestersatz eingebaut wird, durch impressionistische Gänge des Solo-Klavieres mit besonderen harmonischen Farbwerten ausgestattet, um schließlich im Kanon zwischen Klavier und Orchester dem Satz seinen krönenden Höhepunkt zu geben.

Ebenso große Gegensätze umspannt auch Schäfers Harmonik: er kennt das romantische Schwelgen im schönen Klang; zum Beispiel diene der Ausklang des eben behandelten Satzes:





Er weiß aber auch den Klang zum großen Aufbauelement zu formen, wenn an Höhepunkten nach allerlei klanglichen Verwicklungen plötzlich die einfachsten, klarsten Harmonien stehen oder wenn er in den Klavier-Variationen Werk 36 und in jeder Variation in eine neue, der vorigen gegensätzliche klanglichen Welt führt.

Schäfers Rhythmik besitzt die ganze Triebkraft des motorischen Impulses, aber sie zerschlägt nicht das Melos, wie die reine Motorik, sondern sie gibt den großen Melodiebögen Kraft, Gliederung und einprägsame Form. In den rhythmisch bestimmten raschen Sätzen Schäfers tollt sich oft ein übermütiger burlesker Spieltrieb aus.

In seiner Instrumentation und Orchesterbehandlung geht Schäfer zu gleicher Zeit ähnliche Wege wie Pfitzner in seiner cis-moll-Sinfonie. Der Orchestersatz wird von der neuromantischen Überladung mit kleinen Nebenstimmen und Farbenwerten befreit und zur Einfachheit des klassischen Orchesterstils zurückgeführt. Gleichwohl bleibt gegenüber Pfitzners Sinfonie eine bunte Bewegtheit, da alle Orchesterwerke ursprünglich für Orchester gedacht und geformt sind.

Der beste Prüfstein für die tatsächliche Lebendigkeit und für die zukunftweisende Kraft eines modernen Tonsetzers ist sicher die Behandlung der großen Form, die Art der Ausgestaltung der Einzelheiten innerhalb der großen Linie des Werkes, die Einfügung der einzelnen Gedanken in den großen Gedankenablauf. Auch hier hat Schäfer Bedeutsames zu sagen. Er übernimmt nirgends die überkommenen klassischen Formen als feste Gegebenheiten, er begnügt sich auch nicht damit, barocke und andere Formen lebendig nachzuerleben und schöpferisch zu erneuern, wie er es in seinem Weihnachts-Oratorium, in seiner „Tafelmusik" für Orchester tut, oder in seiner „Kleinen Sommermusik" für Orchester, wo die Schilderung eines Gewittersturms als Passacaglia gebaut ist. Er findet vor allem auch neue, eigene Wege, so z. B. im langsamen Satz des Klavierkonzerts. Dieser ist ganz aus einem Thema gestaltet und besitzt trotzdem die uns geläufige und von unserem heutigen musikalischen Empfinden gerne geforderte Farbigkeit, die sonst nur den dualistischen Formen eigentümlich ist. Jeder neue Werkplan läßt Schäfer, wo nicht neue Formen im Ganzen, so doch neue Möglichkeiten der formalen Ausarbeitung entdecken.

Einige bedeutsame Werke müssen der Vollständigkeit halber noch erwähnt werden: die Chorwerke„ ein Tag der Arbeit" (geschrieben 1930!!) mit Orchester und die „Fanfaren" a capella, das Vorspiel für Orchester, die Orchesterstücke nach deutschen Volksliedern (1932), die Spielmusik für Klavier, Werke für die Hitlerjugend, die aus lebendiger Mitarbeit in der HJ. erwachsen sind.

Möge der Künstler sein Ziel in und nicht außer sich setzen und ihm die Virtuosität Mittel, nie Zweck sein; möge er dabei nie aus dem Gedächtnis verlieren, daß, obwohl es heißt: „Noblesse oblige", ebensosehr und mehr noch als der Adel „Genie oblige"! Franz Liszt.

Musikalische Volksbildungsarbeit

Von Hans Stephan-Leubsdorf/Sa.

Die Ausführungen von Dr. Hans Stephan sind in ihrer Grundhaltung aufschlußreich durch die Erfahrungen der Praxis, auch wenn wir mit seinen Folgerungen nicht in allen Punkten übereinstimmen.

Die Schriftleitung.

Der Nationalsozialismus erhebt Anspruch auf Totalität! Wenn wir einen solchen Satz an den Anfang dieser Arbeit stellen, so nicht aus dem Bedürfnis heraus, den Lesern einen schmissigen, fremdwörtergespickten Werbesatz vorzuwerfen, sondern einen wirklichen Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zu schaffen. Eine Weltanschauung beginnt erst dann sich wirklich in der Seele des Volkes umzusetzen, wenn sie nicht stets die Überschrift im Satz mehrmals wiederholt, sondern wenn sie zur Selbstverständlichkeit wird. Und wir sind nachgerade auf dem Standpunkt angelangt, nicht mehrmals im Satz das Wort „nationalsozialistisch" wiederholen zu müssen, sondern können den Willen und die Tat allein sprechen lassen. Versucht man aber, in etwas Neues Richtung und Klarheit zu bringen, dann ist es notwendig, stets noch einmal durch einen Leitsatz die Gründlichkeit walten zu lassen. Unser Lehrsatz könnte vereinfacht ausgedrückt werden, der Nationalsozialismus will, um zur Ganzheit zu kommen, jedes bisherige Übel an der Wurzel ausreißen und den Acker neu bepflanzen.

Gehen wir mit solchen Vorsätzen nunmehr an unser Thema heran, so ist es erforderlich, unterzugliedern, wodurch sich sofort eine Zweiteilung ergibt. Erstens die Frage nach dem Wesen der Volksbildung, zweitens die nach der Lage der Musik. Beantworten wir die erste, ist es natürlich unmöglich, einen geschichtlichen Abriß über die Entwicklung der Volksbildung zu geben, aber wir können zur Kennzeichnung die letzten Stufen nebeneinanderstellen.

Hinter uns liegt die alte Volkshochschule, oder wie man sie nennen könnte, die Universität der Halbgebildeten, solcher, die Wert darauf legten, Wissen aus einigen Spezialkapiteln für ihren eigenen Bedarf mit nach Hause zu nehmen, ohne jemals darüber hinaus zu schauen. Diese fühlten sich wohl, daß sie wie die Hamster zu ihrem privaten Nutzen Wissen speichern konnten durch „Hochschulen",vorgetragen von „Dozenten", denen sie in „Vorlesungen" über ein „Semester" zu Füßen saßen. Ein Stück verlorenen Studentenglanzes konnte so nebenbei in späteren Zeitaltern noch erhascht werden. Nur ganz selten erhob ein Lehrer oder gar eine Schule den Anspruch auf das Volk! Hörer waren dabei einerseits eine bürgerliche Schar Menschen, die in ihre eigene ästhetische Westentasche arbeiteten, und andererseits Menschen, die berufliche Fortbildung suchten, um ihren Lebensstandard durch neue Kenntnisse zu er-

höhen. So diente die Volkshochschulbewegung der letzten Jahre in Deutschland nur zur Bereicherung des Ichs, nicht übergeordneten Zielen. Die Kräfte, die dort hätten gesammelt werden können, wurden nicht erkannt, ja vielfach bewußt beiseitegelassen, weil noch dazu eine politische Richtung sie nicht brauchen konnte.

Der feinhörige Nationalsozialist dachte anders, hatte sich in der Welt umgesehen und sofort erkannt, daß in der Arbeit einer Bildung des Erwachsenen nach seiner Schulentlassung eines der besten Mittel liegt, zur Volksgemeinschaft zu steuern und zu dem aufrechten, stolzen, auf seine inneren Werte bewußten Menschen. Er konnte also nicht mehr aus sein auf eine bloße Wissensvermittlung, auf eine Bildung als Selbstzweck, sondern er setzte über die Arbeit das Ziel! Hier erfolgt die scharfe Abgrenzung zur Vergangenheit. Schon in der Namensgebung drückt sich das aus. Im Jahre des Umbruchs wurde die alte Volkshochschule geschlossen und die „Deutsche Volkshochschule" eröffnet. Bald darauf wurde erkannt, daß zwar der Name ein neuer war, der Inhalt aber noch schärfer mit der Idee verbunden werden mußte. Dazu suchte man nun einen festen Boden und Untergrund, den man in der Heimat fand, die jetzt stetiger Ausgangspunkt der gesamten Arbeit wurde. So änderte man in „deutsche Heimatschule", einer außerordentlich glücklichen und jetzt vermißten Prägung. Dann aber ergab sich die Notwendigkeit, den Übergriff „deutsches Volksbildungswerk" zu schaffen, unter dem nun heute die gesamte Volksbildungsarbeit vor sich geht.

Die fest umrissene Aufgabe des Volksbildungswerkes, den deutschen Menschen durch Wanderungen durch die deutsche Kultur zu selbstbewußten Volksgenossen zu machen, wurde in den Stunden nach der täglichen Arbeit am Feierabend erledigt. Nur eine verhältnismäßig kleine Schar von entschlossenen Männern war bereit, ehrenamtlich die Arbeit vorzunehmen, die wirklich keine leichte war, da der Pflug schwer durch die Ackerkrume getrieben werden mußte, noch dazu eine war, der eine ungeheure Verantwortung auferlag. In den einzelnen Ländern unseres deutschen Vaterlandes mehr oder minder vorwärtsgetrieben, mehr oder minder in der weittragenden Bedeutung erkannt, arbeiteten diese Idealisten, belasteten sich neben der kulturpolitischen auch mit der organisatorischen Aufgabe.

Nun waren sie allerdings nicht die einzigen, wenn auch in ihrer Zielsetzung die schärfsten, die Volksbildungsarbeit trieben, daneben erhoben auch andere Organisationen den Kulturanspruch, ja, überhaupt bis in die letzten Verzweigungen hinunter wurde irgendwie versucht, Nationalsozialismus in schöpferische Form zu zwingen. So entwickelte sich nach und nach ein heilloses Nebeneinander, nur geeignet, vom Ziel abzulenken, weil die Kräfte auf Kompetenzstreitigkeiten verwendet werden mußten. Nun ist vor kurzem die notwendige Vereinheitlichung zwischen dem Volksbildungswerk und der Organisation, die als größte den Anspruch erhebt, deutsche Menschen auch am Feierabend weiterzubilden, der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", gekommen.

Damit ist die Gesamtarbeit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in ein neues Stadium eingetreten. Während sie kraft ihrer Größe, ja Riesenhaftigkeit, die erforderliche Breitentwicklung erzielen kann, hat sie sich mit der Eingliederung des Volksbildungswerkes und im Zuge damit vielleicht noch anderer Einrichtungen die Truppe für die ergänzende Tiefenwirkung geschaffen. Die Riesenorganisation stellt also gewissermaßen den Auffangapparat dar, der nunmehr in Auslese Volksgenossen der vertiefenden Arbeit zuführt. Sie geht damit, pädagogisch ausgedrückt, den Stufenweg von unten nach oben. Wie sehr gerade dieser notwendig ist, dürfte nunmehr gerade am Beispiel der Musik zu erhärten sein. Es hat durch die Vereinfachung also nicht etwa das Volksbildungswerk sein in Kampfzeiten gewonnenes Eigenleben aufgegeben, sondern es hat den großen Resonanzboden gefunden, während hingegen „Kraft durch Freude" seinen wahren Zielen einen großen Schritt näher gekommen ist, der bewußten Feierabenderziehung des deutschen Volkes, der Kraft durch wirklich echte Freude. Beim Einsatz und der Schulung fähiger Mitarbeiterschaft ist nun ersprießliche Arbeit zu erwarten. Selbstverständlich eine, die langsam, organisch vorwärtsschreitet und wächst.

Wir sind weiter von einer Volkskultur entfernt, als mancher „Gebildete", vor allem geblendet vom äußerlichen Glanz der Stadt, einzusehen vermag. Wer aber einmal über die Grenzen seines eigenen Bezirkes hinausschaut, wer dann einmal das Hinterland einer Stadt kennenlernt, der wird fühlen, wie weit wir von der Durchdringung des gesamten Volkes noch entfernt sind. Und dabei wird einmal so recht die Kluft fühlbar, die die letzten 150 Jahre aufgerissen haben, die Spaltung in einen Höhenrausch und Genietum einerseits und die Zurücklassung des größten Teiles des Volkes auf der entweihten Erde. Nicht, daß diese Menschen nicht in der Lage wären, gesund und natürlich zu denken, nicht, daß sie nicht etwa zu einem echten, künstlerischen Empfinden zu kommen fähig wären! Das beweisen uns die Hochzeiten deutscher Kultur, daß gerade das Volk als solches das stets befruchtende Element, der Nährboden gewesen ist. Nein, eine ganz kleine Schicht mit Wissen und Voraussetzungen begabter Menschen haben in Schlafmützigkeit und in falscher Zielrichtung mehr oder minder bewußt alle anderen auf den Erdboden zurückgedrückt.

So können uns heutzutage Fragen entgegenkommen, die in ihrer Klarheit und einfachen Forderung den sinnenden Menschen erschüttern. Verfasser bringt aus der Erfahrung einige Beispiele zur Musik. Ein Volksgenosse, musikalisch, lebendigen Sinnes, der früher selbst im Gesangverein und im Schrammeltrio tätig war, lehnt schroff ab, einen Opernbesuch, wozu er überredet worden war, zu wiederholen. „Ich verstehe nichts davon, kapiere die Handlung nicht, die Musik auch nicht, man versteht vom Text fast gar nichts, und lachen kann man auch nicht!" Dabei gerät er in Schwärmerei, wenn man ihm auf dem Klavier Stellen aus Opern vorspielt, ist verdutzt, wenn man ihm hinterher erzählt, daß das aus einer seiner abgelehntesten Kunstformen entnommen sei. Ein anderer fragt ganz schlicht: „Warum ist denn die Oper immer so schwer (siehe Problematik!), warum ist sie denn nicht so leicht wie die Operette, die ich eben verstehen kann." Dabei ist das Verhältnis zum Konzert, das vielfach durch Radio erlebt

wird, genau dasselbe. Oder: „Ich kann die Weiber nicht singen hören!" Alles Leute, die an sich für Musik zu begeistern sind. Ihnen ist nur der Weg verschlossen worden. Hier hätte es nun keinen Wert, diese Volksgenossen in hohe Kunstwerke zu führen. Sie würden sie nicht verstehen, wir würden keinen Gewinn verbuchen können. Es ist ein Irrtum, sie von dem „Urerlebnis Musik" so dauerhaft begeistert zu wähnen, daß dies für ein Leben und einen Lebensstil vorhielte. Dieses Urerlebnis ist meist von äußeren Dingen mit abhängig. Einmal ist es das für kurze Zeit erhebende Gefühl, an einem großen Konzert auch einmal teilgenommen zu haben, andererseits ist es ein musikalischer Rausch, der ihnen zwei Stunden lang den Rücken hinabrieselt, der sich aber später in Ernüchterung auflöst. Es kommt nur noch darauf an, wie lange der Rausch vorhält. Er kann auch so schnell verfliegen, daß wir an dem Zücken der Käsebrote in der Matthäuspassion stehen, die der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, so anschaulich hervorgehoben hat.

Wir dürfen dies den Volksgenossen beileibe nicht übelnehmen, sie sind die Träger einer von der Kultur des 19. Jahrhunderts vergessenen Gemeinschaft. Sie sind bildungshungrig und dürstend nach künstlerischen Formen, aber ihnen sind diese bisher vorenthalten worden. Ohne Bilderstürmerei zu treiben, ohne in Jugendüberschwang zu verfallen, ohne von deutschen Werten abrücken zu wollen, muß auch auf dem Gebiet der Musik festgestellt werden, daß selbst größte Komponisten des 19. Jahrhunderts nicht den Weg zum Volke gefunden haben, daß sie unbewußt mitschuldig an der Kluft zwischen „hoher Kunst" und Volk geworden sind. Man hat zwar den Musen einen geheiligten Tempel erbaut, aber man hat ihn mit Türen verschlossen, die der Allgemeinheit nicht zugängig waren. Man erwartete dort den Virtuosen und den Musikgebildeten, das Volk blieb draußen, verlor seine Sicherheit, verfiel dem Kitsch und einer schwer wieder gutzumachenden Passivität. Grammophon und Rundfunk sind nur Beschleuniger einer Entwicklung, die schon lange vorher im Schreiten war. Um einmal einen Namen zu nennen, Liszt ist der typische Vertreter des Höhenrausches und Geniewahnes, der Virtuosen- und Starmusik. Seine Kunst ist eine Prankenmusik, während die Hausmusik im Anschluß daran erstarb oder in kitschiger Salonmusik höherer Töchter ein kümmerliches Dasein weiterlebte. Weil die Schöpfer nicht dem Volke lebten, haben wir noch bis in unsere Tage eine Kultur des „Elfenreigens", die auch durch noch so anregende Taten nicht ohne weiteres auszurichten ist. Wer glaubt, dem widersprechen zu können, oder in den Angaben überspannte Ausnahmen sieht, der müßte vergleichsweise erst in einem Mittelgebirgstal sitzen und Woche für Woche Hunderte von Volksgenossen aller Standesschichten beobachten können. Im Gegenteil würden künstlerisch hervorragende Ausnahmen die angegebene Regel bestätigen.

Fragen wir nunmehr nach der Tat, nach dem Weg, der dem entgegensteuern kann, dann treffen wir auf eine langsame, organische Entwicklung, die zugleich ein Pfad der Erziehung sein muß. Und jede Organisation, die sich hier in den Dienst der kulturpolitischen Aufgabe stellt, hat stets Erziehung im Auge zu haben. Deuten wir nunmehr einmal in Gliederungen des Volkes ausgedrückt den Weg an, der musikalische

Volksbildung treiben würde. Wir versuchen dabei auch, zwischen den Gliederungen aus der Sache heraus Abgrenzungen zu finden, die den vielen leidigen Kompetenzstreitigkeiten und dem Vielerlei und Nebeneinander abhelfen wollen.

Dabei sollen für die Musik zwei große Organisationen gegenübergestellt werden, die in der Lage sind, die Betreuung und Förderung zu aktivem Musizieren zu übernehmen. Wir möchten dabei „Kraft durch Freude" und insbesondere dem Volksbildungswerk die anregende Aufgabe und der Reichsmusikkammer und NS.-Kulturgemeinde die weiterentwickelnde übertragen. Dies soll nun in der Durchführung erklärt werden.

Wir haben gesehen, daß überhaupt erst wieder eine Hinführung an die einfachsten Dinge kommen muß, ehe wir in der Lage sind, an größere Erziehungsaufgaben heranzugehen. Solche Anregung muß auf der breitesten Grundlage betrieben werden. In den heiligen Tempel der Kunst unserer Auffassung werden dann doch nur die Besten, was nichts zu tun hat mit „Gebildeten", eindringen! Diese Anregungsarbeit soll „Kraft durch Freude" übernehmen, in ihr die Hauptstellen Volksbildungswerk und Feierabend, die dazu die Ausgestaltungsarbeit übernehmen. Hier soll hingeführt werden zum Spielen und zum Singen auf volksbewußter Grundlage. Die Singbewegung, hervorgegangen aus der Jugendbewegung, kann uns hierbei in manchem Material an die Hand liefern, wesentlich in verschiedenen Formen und in der inneren Frische, wenn sie auch in ihrer bisherigen Einseitigkeit abgelehnt werden muß. Sie bringt aber den Begriff des Kreises, der singt oder auf der anderen Seite spielt, der über den Weg der offenen Sing- vielleicht auch Spielstunde, die beizubehalten sind, zur Sing- und Spielgemeinde wird. Hier kann man den ersten Schritt zum aktiven Musizieren, das hier in erster Linie zur Aussprache steht, erkennen. Größere Sing- und Spielgemeinschaften regen auf einfachster, aber künstlerischster Grundlage überhaupt zur Freude am Musizieren an. Lockern die verlorengegangene Fähigkeit des Menschen, seelische Bewegungen in Musik, in Gesang und Spiel, seien sie fröhlich oder traurig, auszudrücken. Das ist das erste und damit die Aufgabe der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"!

Man wird sich dabei stützen auf das Spielverlangen einer Musizierbewegung Donaueschingen, auf der anderen Seite auf die wertvollen Veröffentlichungen dreier größerer Singbewegungen, auf die einmal vom nationalsozialistischen Standpunkt aus ein paar Worte verwendet sein sollen. Die Finkensteiner um Walter Hensel haben das Verdienst, nach dem Zupfgeigenhansl der Wandervögel musizierfreudige Menschen auf der Waldwiese gesammelt zu haben. Sie sind dabei nicht einem gewissen Abschluß entgangen, haben, wie es die Veröffentlichungen des Bärenreiter Verlages zeigen, für die Anregungsarbeit sehr hohe Anforderungen gestellt. Umgekehrt und volkswichtiger die Bewegung um Fritz Jöde, die die notwendige Förderung der Stadt bringt. Das Musiziergut ist leichter und geeigneter für die Grundarbeit. Leider trat diese Bewegung in der Systemzeit in eine stark tendenziöse Richtung ein, so daß der Nationalsozialismus mit dem Kampflied auch über sie hinwegschreiten mußte. An dritter Stelle sei die Lobeda-Bewegung genannt, die versuchte, die Liedertafelei zu durch-

brechen, die aber in den Fehler der Bearbeitung verfiel, also immer wieder die alten Volkslieder neu bearbeitete, ohne sie dabei zu verbessern. Bearbeitung ist für uns kümmerlicher Ersatz. Dem Singschulwesen rund um Augsburg sei nur in der Erwähnung gedacht, da es strenggenommen nicht in die Anregungs-, sondern in die Schulungsarbeit gehört. — Ohne den Anspruch erschöpfender Werturteile abgegeben zu haben, sei dieser Einschub unternommen. Donaueschingen ist noch für das Spiel zu nennen, es wird von einigen Seiten stark angegriffen, ohne daß dabei die wirklichen Ziele, die wir in der Anregungsarbeit sehen, voll erkannt werden.

Beide Teile nun, Singen und Spielen, und diese im Austausch und gegenseitiger Befruchtung im Zusammenwirken, sollen uns zur Hausmusik führen. Hausmusik, Singen in der Familie geht ohne jeden organisatorischen Zusammenschluß vor sich. Ein solcher wäre an dieser Stelle auch verfehlt. Zu engster Berührung aber damit stehe der vermittelnde Hausmusikdienst der Reichsmusikkammer, der von der instrumentalen Seite herkommt und bei dem nun die Aufgaben der Reichsmusikkammer einsetzen, die sie von „Kraft durch Freude" vorbereitet übernimmt. Jetzt heißt es, die sich bildenden Gemeinschaften zu betreuen und mit entsprechenden Führern zu versehen.
Wir sehen nunmehr auf der Seite des Instrumentalspiels die Kammermusik als eine höhere Stufe der Hausmusik an, weil sie bewußter getrieben wird. Einfache Form der Hausmusik soll zum täglichen Brot werden, Kammermusik die häusliche Feierstunde ausfüllen. Daneben gibt es noch die Form der konzertanten Kammermusik, die über jeden Begriff häuslichen Musizierens hinausgeht. Die Seite des Singens würde auf der Stufe der Kammermusik kaum etwas zu setzen haben, denn der Laienchor steht drüben dem Liebhaber-, Laienorchester-, der Spielvereinigung gegenüber. Beide haben wieder die Möglichkeit, in engste Verbindung zu treten. Wir sagen bewußt Laienchor, um eine endgültige Unterscheidung zum bisher noch bestehenden Dilettantenchor zu schaffen. Wir wünschen dabei als naturgegebene Einheit den gemischten Chor wirklich volkstümlicher Prägung als eine echte Sangesgemeinschaft. Wir brauchen dazu wohl nicht erst Liedertafelstil und frohgemutes Singen samt den ihnen artgemäßen Ausdrucksformen gegenüberzustellen, da über diese Belange schon genug geschrieben und gesprochen, vielleicht noch zu wenig getan worden ist.

Damit stehen wir an der Schwelle zum Beruf, der Hauptaufgabe der Reichsmusikkammer als einer Standeszusammenfassung. Die Instrumentalseite fügt dazu nun die berufliche Kammermusikvereinigung, die sich aus dem Haus auf das Podium hinaufentwickelt hat, und das Berufsorchester, sei es in den Formen eines Kammerorchesters, eines Theater- oder „Philharmonischen" Orchesters, oder neuerdings wieder stärker hervortretend als Militärorchester.

Auf der singenden Seite steht eine Gruppe auf dem Schwebepunkt, das ist die große Chorvereinigung, die Liebhaber aber mit sehr starken Voraussetzungen umfaßt, die ständig an bestehenden Instituten mitzuwirken hat. Wir denken dabei an Vereinigungen wie das Gewandhausorchester in Leipzig oder an den Kittelschen Chor u. a. in

Berlin. Von hier aus ist nur ein kleiner Schritt zum ständigen, hauptberuflichen Chor, dem Theaterchor. Damit sind wir nun aber auch an den Höhepunkten künstlerischer Betätigung angelangt. Je nach Leistungsfähigkeit wird nun auch das Musiziergut gesteigert. Ein weiterer Abschnitt müßte nun die Aufgabe lösen, für jede der auf verschiedenen Ebenen stehenden Gruppen das Material zu prüfen und zu Bestimmtem zu raten, aber der Raum verbietet dies.

Durchwanderten wir jetzt die Gruppe aktiven Musizierens von der anregenden volksbildnerischen Grundlage bis zum Höhepunkt und ersehnten Erfolg, geben dabei besonders zwei Organisationen abgegrenzte Arbeitsgebiete, so gebietet jetzt die Notwendigkeit, die passive zu beleuchten und vom Musikhören, -aufnehmen zu sprechen. Dieses hat nun dem Musikausüben entsprechende Formen.

Die in der Gemeinschaft auf aktiver Grundlage geförderte Liebe zur Musik regt an zum Hören, was nunmehr zur Weitererziehung wird. Es ist die breiteste Basis, die hierfür gefunden werden kann, und die natürlichste. — Auf den feinen Unterschied, daß Musikhören auch eine aktive Teilnahme erfordere, antworten wir, daß unser Hören ja auch bewußt aus dem Schöpferischsein hergeleitet wird, und diesen durchaus berücksichtigt, wenn auch dem Gesamtabschnitt zur Unterscheidung die Passivität als Überschrift gegeben worden ist.

Die Seite der Instrumentalmusik kommt zum Kammermusikabend in der Familie, wo es durchaus Hörende geben kann, ja soll! Dann zum Spielabend der Laienspielvereinigung. Höher rückt der Kammermusikabend im Saal, der dem endgültigen Orchesterkonzert an der Seite steht. Dem Spielabend darf auf gesanglicher Seite der Chorabend zugesellt werden, der mit gemeinsamen, eingelegten Gesängen für die Gemeinschaft werben darf. Dem Orchesterkonzert entspricht dann das Chorkonzert im Saal. Zur schönen Vereinigung sollen beide Teile kommen im Chor-Orchesterkonzert mit all seinen vielfältigen Ausdrucksmitteln. — Daß von der Anregung zum Musizieren auch über die erwähnten Stufen ein Weg zum Solistenkonzert geht, sei nicht vergessen zu erwähnen. — Hier nun ist die Aufgabe für die NS.-Kulturgemeinde mit ihren Konzertringen. Wir hätten also drei großen Organisationen deutliche Wege gewiesen.

Es bleibt schließlich die Frage zu bestätigen, ob dies der Weg vorbildnerischer Arbeit ist? Dies kann bejaht werden, selbst wenn die aufgezeichneten Stufen nicht mit dem Namen „Volksbildung" überschrieben sind. Volksbildung ist überall, wo man schöpferisch tätig ist und auf Volksgenossen einwirkt. Wichtig ist, daß all diese Arbeit unter deren geforderten erzieherischen Grundsätzen geschieht. Dafür Beobachtungsstelle zu sein, ist das „Deutsche Volksbildungswerk" geschaffen. Somit gewinnt es neben der anregenden Aufgabe noch eine zweite wichtige und rundet die kulturpolitische Arbeit, die zugleich zu einer für das Volk lebensnotwendigen wird. Hier sei der Kreis der Betrachtung geschlossen und zur Tat aufgerufen.

Richard Wagner — nationalsozialistisch gesehen

Auf der Reichstagung des Bayreuther Bundes zu Bayreuth nahm Gauamtsleiter Dr. Moll, in Vertretung des Gauleiters Wächtler, das Wort zu grundsätzlichen Feststellungen, die über den engen Kreis des B. B. hinaus Beachtung verdienen.

Sie haben Ihre diesjährige Tagung, wie so oft schon, nach Bayreuth verlegt, um am Vorabend und zu Beginn der Festspiele ein erneutes Bekenntnis zu Richard Wagner abzulegen. Es war immer das Ziel Ihres Bundes, das geistige und künstlerische Erbe, das mit dem Namen „Bayreuther Kulturkreis" umschrieben werden kann, zu wahren und zu pflegen.

Das Kunstwerk Richard Wagners in der einzigartigen Form des Musikdramas hat sich durchgesetzt. Die diesjährigen Festspiele sind ja dafür eine glänzende Bestätigung. Die Welt horcht mehr denn je nach Bayreuth.

Auch die Persönlichkeit des Meisters ist allmählich dem kleinlichen Streit um irdische Zufälligkeiten und Gebundenheiten entrückt; man ist endlich zu einer Gesamtschau seiner wesenhaften Lebensäußerungen gekommen und hat auch die menschliche Persönlichkeit des Meisters auf den erhabenen Platz gehoben, der dem genialen Menschen zukommt. Man darf sagen, daß angesichts der Tapferkeit und heroischen Größe seines gelebten und erlittenen Lebens alle Angriffe und damit auch alle Rechtfertigungen gegenstandslos geworden sind. Ja, es war einmal nötig gewesen, um das Bild des Meisters zu kämpfen, und der Bayreuther Bund hat sich in diesem Kampfe niemals beirren lassen: Das ist eines seiner großen Verdienste, die der Treue gutgeschrieben bleiben.

Heute aber kämpfen wir und kämpfen Sie — jede Zeit wird ihn neu erobern müssen, will sie nicht in Epigonentum verfallen — heute kämpfen wir um einen höheren Standpunkt, nämlich um die Geltung des großen Revolutionärs Richard Wagner, der kein geringeres Ziel hatte, als die ganze Nation zu gereinigter Erkenntnis ihres Wesens hinzuführen, der um dieses Zieles willen seinen ungeheueren reformatorischen Schöpferdrang in Ton und Szene, aber auch in seinen Kampfschriften dafür einsetzte, das Volk zur Besinnung zu bringen und an den großen Bildern und Gleichnissen einer mythischen Vergangenheit wieder aufzurichten. Wenn er vom deutschen Menschen Haltung verlangt und seinen heroischen Sinn aufruft, so überwindet er den Materialismus seiner Zeit und reicht in unsere Zeit herein, in der die Voraussetzungen zur Verwirklichung geschaffen werden; wenn er mit vollem Bewußtsein und mit einem für einen Künstler unerhörten Trotz die Aufartung des Volkes proklamiert, wonach der deutsche Mensch wieder zu seiner artgemäßen Bestimmung zurückgeführt werden muß, so hat er der nationalsozialistischen Bewegung die Waffen vorgeschmiedet. Das ist ja das Einzigartige des Bayreuther Gedankens, daß mit ihm nicht bloß ein

künstlerisches, sondern zugleich ein weltanschauliches Programm umrissen ist. Richard Wagner ist für uns keine bloße musikalische Angelegenheit, sondern darüber hinaus eine eminent sittliche Angelegenheit der völkischen Erziehung und Erneuerung. Es mag Millionen Volksgenossen geben, die am Erlebnis seiner künstlerischen Schöpfungen nicht teilhaben können, aber die ethische Zielsetzung der Umprägung und Neuformung des deutschen Menschen, so wie sie der Revolutionär Richard Wagner vor Generationen gewollt hat, darf vor keinem Volksgenossen halt machen. Das ist es, was aus dem Erbe Richard Wagners mehr als bisher zum Ideengut der ganzen Nation gemacht werden muß.

Da aber alles, was dem Umbruch der Gesinnungen dient, durch die Bewegung des Nationalsozialismus hindurchgehen muß, um seine revolutionäre Stoßkraft zu erhalten, so müssen alle Verbände im engsten Zusammenhang mit der Partei arbeiten. Denn sie ist die Mittlerin zum Volk, sie allein ermöglicht alle Tiefenwirkung ins Volk hinein.

Der Nationalsozialismus hat auch die Neuwertung Richard Wagners im angegebenen Sinn energisch gefördert, er hat sein Vermächtnis den Verzerrungen und Entstellungen artfremder Schnüffelei entrissen, so daß heute die Gegnerschaft mit dem Worte Emigrantentum umgrenzt werden kann, der Nationalsozialismus beschützt ihn aber auch vor jener anderen Gefahr, nämlich vor jenem kleinlichen und verstaubten Kultwesen, das immer nur an den Toten denkt, statt das überwirkliche Leben zu bejahen, mit dem er in uns weiterlebt, indem er uns dank seiner außerordentlichen Geistesmacht zwingt, uns mit ihm immer wieder auseinanderzusetzen.

Das allein ist das wahre Fortleben des Genies, das allein ist aber auch von unserer Seite her die einzig fruchtbare Form der lebendigen Aneignung zu wirklichem Besitz. In solcher Art des immerwährenden Ringens muß Richard Wagner für das deutsche Volk erobert werden, mehr als es bisher geschehen ist, vor allem für die deutsche Jugend. Daß sie vielfach abseits steht, ist kein Geheimnis. Mag es mehr Verkennung oder Unkenntnis als bewußte Ablehnung sein, die Tatsache besteht und kann nur korrigiert werden mit Hilfe und Vermittlung der Bewegung.

Wenn wir so zusammenarbeiten, Sie als Bayreuther Bund **und** die Bewegung, so erweisen wir dem Meister den größten Dienst, in Ehrfurcht vor seinem Schöpfertum, aber auch im Bewußtsein der neuen Aufgaben, zu denen Richard Wagner als ein unveräußerliches Element unserer gewandelten Zeit in die Zukunft hin verpflichtet!

Urteile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Komposition; was Dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer das Beste. Meister wollen studiert sein. Vieles wird Dir erst im höchsten Alter klar werden.

Robert Schumann.

Das Tübinger Mozartfest

Das Tübinger Mozartfest (11.—14. Juni) war ein Beweis dafür, daß die ruhmreiche Überlieferung (Fr. Silcher bis K. Hasse) durch den neuen Universitätsmusikdirektor Professor Ernst Fritz Schmid lebendig und mit ausgezeichneter Verwendung der Mittel fortgesetzt wird. Seine jahrelange Tätigkeit in Wien und Graz befähigt ihn, Mozarts Musik an der Wurzel zu erfassen und das Volkstümlich-Österreichische herauszuspüren. Schon die Einleitung des Orchesterkonzerts, der frühe Marsch in D-dur (K. 335, 1) zeigte, daß das Akademische Orchester unter seiner anfeuernden, zielbewußten Leitung einen einheitlichen, schmiegsamen und beseelten Klangkörper darstellt. Dies wurde noch deutlicher in der G-dur-Sinfonie (K. 318), die durch eine fein abwägende Behandlung der Klanggruppen ausgezeichnet war. Durch stilreine und tief erfassende Wiedergabe kamen das G-dur Violinkonzert (Jenny Deuber-Kitzig, Basel) und das Klavierkonzert in C-dur (K. 467) (Prof. W. Rehberg, Stuttgart) zu eindringlicher Wirkung. Eine Aufführung von „Figaros Hochzeit" durch die Württembergische Staatsoper unter der Leitung von Prof. C. Leonhardt, der auf dem Cembalo die Rezitative begleitete, wies vorzügliche Darsteller auf. (Figaro: K. Bitterauf, gesanglich und schauspielerisch gleich hervorragend.) Die Serenade fand im Rittersaal des Schlosses Hohentübingen statt. Im Hornquintett (K. 407) war neben den ausgeglichenen Streichern (Joh. Timme, L. Kaur, E. F. Schmid, O. Gilbert) der Hornist Max Müller durch Frische und Sicherheit bemerkenswert, im Klarinetten-Quintett (K. 581) der junge Wilhelm Talkenberg (Klar.) durch urwüchsige Leichtigkeit des Spiels. Drei Kanons, vom Tübinger Sängerkranz unter Hermann Achenbach sehr fleißig studiert, und das Divertimento K. 187 von einer Bläsergruppe des Akademischen Orchesters im erleuchteten Schloßhof zu Gehör gebracht, rundeten das Programm ab.

Die kammermusikalische Morgenfeier im Musikinstitut bot das Oboenquartett (K. 370) und das Quintett für Piano und Blasinstrumente (K. 452). Hier wirkten neben den schon bei der Serenade genannten als erfahrene Kammermusiker Carl Riedel (Oboe) und Albert Bayer (Fagott), der auch mit O. Gilbert (Cello) eine Sonate spielte, die Mozarts Zusammenhang mit seinen Vorgängern klar beleuchtete. Der Klavierpart lag in den Händen von Marlise Hansemann, Graz, die auch auf dem originalen Hammerflügel von J. A. Stein von 1778 drei kleine Klavierstücke fein und plastisch gestaltete. Sie begleitete auch die Wiener Sopranistin Erika Rokyta, deren strahlende, äußerst biegsame und von tiefem Gefühl belebte Stimme, schon bei dem Orchesterkonzert durch die Orchesterarie „Bata vincesti" (K. 486a) ergriffen hatte. Den Höhepunkt bildete das von E. Rokyta, W. Lorscheider (Tenor) und F. Hager (Baß) mit übermütiger Laune gesungene — man möchte fast sagen: gespielte — Bandl-Terzett. — Den Abschluß bildete ein Chorkonzert, eingeleitet durch die Orgelfantasie

(K. 608), die von Eva Hölderlin (Tübingen) auf der prächtigen Weigle-Orgel des Festsaales der Universität meisterhaft vorgetragen wurde. Der Chor des Akademischen Musikvereins erwies sich den vielen Schwierigkeiten der nun folgenden Kantate „Davidde penitente" völlig gewachsen. Die Soli (E. Rokyta, Henny Schmitt, Frankfurt [2. Sopran], W. Lorscheider, Frankfurt) verstanden die merklichen Stilunterschiede zu höherer Einheit zu verbinden. K. Gaede.

Das Schubertfest in Heidelberg

Im Schloßhof weihte ein volkstümlich gehaltenes Serenadenkonzert das Fest stimmungsvoll ein mit der „Kleinen Trauermusik" in es-moll für 9 Bläser. In klaren Linien brachte Kurt Overhoff mit dem frisch musizierenden Städtischen Orchester die Ouvertüre zur „Zauberharfe" und die von Weingartner überarbeitete Sinfonie in E-dur, die weniger bekannte von beiden „Unvollendeten" in temperentvoller, romantisch-farbiger Wiedergabe. Er begleitete Konzertmeister Adolf Berg, der das Rondo virtuos und mit schmiegsamer Bogentechnik spielte, sowie die Sopranistin Ria Ginster. Sie sang zur sonoren Klarinette Otto Lemsers „Der Hirt auf dem Felsen", in allen Lagen ausgeglichen und ausdrucksstark. — Im Königssaal spielte Elly Ney die „Wanderfantasie". Mit Max Strub und Ludwig Hölscher musizierte sie dann die beiden Trios op. 99 und 100.

In der Stadthalle sang der Bachverein unter der Leitung Prof. Dr. H. M. Poppens die Es-dur-Messe und umrahmte in erprobter Chordisziplin die eindrucksvollen Quartette und Soli, in die sich Ria Ginster, Gertrud Freimuth, Heinz Marten, Dr. Heinrich Krögler und Rudolf Haym teilten. Den gut aufeinander abgestimmten Kräfteverhältnissen der Chöre und Soli entsprach auch das Städtische Orchester. An der Orgel wirkte Renate Noll mit.

Das Strub-Quartett brachte im Königssaal des Schlosses erwählte Kammermusik. Als stärkstes Erlebnis der Morgenfeier sei das Streichquartett „Der Tod und das Mädchen" genannt.

Elly Ney spielte vier Moments musicaux und ein Impromptu in unvergleichlicher Durchsichtigkeit und Reinheit des Klangbildes.

Elly Ney fand sich mit Max Strub, Walter Trampler, Ludwig Hölscher und dem Münchener Contrabassisten Prof. Jäger zusammen zum Forellenquintett. In dieser idealen Besetzung aller Stimmen fesselte es über den Variationensatz hinweg bis zum tänzerisch beschwingten Schlußsatz.

Der Liederabend Ria Ginsters hatte großen Erfolg, wie auch die Chöre im „Ständchen" und „Gesang der Geister über den Wassern". Die C-dur-Sinfonie bildete den würdigen Ausklang der Schuberttage. Friedrich Baser.

Die deutsche Singbewegung

Reichskultursenator Heinz Ihlert, der Geschäftsführer der Reichsmusikkammer, sprach anläßlich der Reichstagung der gemischten Chöre Deutschlands in Augsburg über die Bedeutung der deutschen Singbewegung.

Noch vor fünf Jahren wäre es wohl vermessen gewesen, eine so bedeutungsvolle geschlossene Tagung der gemischten Chöre Deutschlands durchführen zu wollen, wie diese, denn trotz der großen Vergangenheit der gemischten Chöre, trotz ihrer zum Teil hervorragenden Leistungen konnte man doch niemals von einem einheitlichen, auf ein großes Ziel gerichteten Willen sprechen. Dafür waren einst Vereinsmeierei und Eigenbrötelei in Deutschland zu groß geworden. Um so mehr freue ich mich, heute feststellen zu können, daß die völlig freiwillige Tätigkeit der deutschen Sängerschaft und ihre Hingabe an das gemeinsame große Ziel schon zu beachtlichen Erfolgen geführt hat. Die RMK hätte niemals eine so schwere und undankbare Aufgabe wie die Neugestaltung des deutschen Musiklebens in Angriff nehmen können, wenn sie nicht auf die treue Mitarbeit der deutschen Sängerschaft rechnen konnte.

Es war für die Reichsmusikkammer nicht leicht, nachdem sie aus der Systemzeit ein zerrüttetes Musikleben übernommen hatte, neben den vordringlichen organisatorischen Arbeiten gleichzeitig auch schon die Hauptaufgabe der inneren Erneuerung unseres Musiklebens in Angriff zu nehmen. Viele Hindernisse, die den Mitgliedern der RMK unbekannt sind, galt es zu überwinden. Grundlagen und Richtlinien mußten erarbeitet werden, neue Wege waren zu beschreiten, und manche Vorurteile hemmten unnötig die Entwicklung. So betrachtet, mögen die bisher geleisteten Arbeiten doch größer zu bewerten sein, als sie scheinen. Immerhin bleibt noch manches zu tun übrig! Zweifellos kann man das Musikleben nicht neu gestalten, wenn nur die äußeren Erscheinungen eine Veränderung erfahren, es gilt den Kern des Problems zu erfassen. So ist es beispielsweise schön und notwendig, die Konzertsäle zu füllen, wenn aber die Besucher des Konzerts nicht in der Lage sind, die dargebotene Musik mit zu „erleben", ist für die deutsche Musikkultur nichts gewonnen. Wenn andererseits eine Komposition beim Anhören kein Erlebnis vermittelt, wird sie auch selbst nicht lange leben können! Ob eine Komposition aber ein Erlebnis vermittelt, kann man am besten bei den an der Aufführung Mitwirkenden feststellen. Es gibt deshalb auch kein idealeres Musikerleben, als auch durch „Mitgestalten".

Vielleicht können wir uns auch durch diese Erkenntnis die Sehnsucht unserer Zeit nach einem neuen monumentalen Stil erklären. Es soll hier keineswegs etwas gegen Oper und Konzert gesagt werden, aber zweifellos haben sie auf ihren Gebieten diesen neuen Monumentalstil noch nicht gefunden. Der unmittelbare Zugang zu ihm wird jedenfalls in einer Richtung der künstlerischen Formgestaltung zu suchen sein, die dem Volk in großen Massen eine eigene Mitwirkung an der Aufführung ermöglicht. So könnte ich mir denken, daß wir am ehesten zu einem unserer Zeit entsprechenden Stil kommen durch die Mitwirkung von Massenchören bei Volksfesten. Die musikalischen Vorberei-

tungen für die Olympiade haben uns in dieser Hinsicht ganz neue Aussichten eröffnet. Ich glaube, aus der glücklichen Verbindung zwischen Sport und Musik wird noch einmal das neue Volksfestspiel geboren, welches unsere Sehnsucht nach dem monumentalen Stil befriedigt. Die wichtigste Forderung an unsere Dichter und Musiker wird hierbei lauten: *Laßt das Volk mitwirken und ihr schafft ein Stück Leben! Strebt nach Deutlichkeit und Klarheit in euren Werken, und ein ganzes Volk versteht und empfindet ihren Stil! Schöpft aus dem Leben für das Volk, und ihr werdet in steter Wechselwirkung Dank und neue Antriebe empfangen!*
Vielleicht wird diesem neuen monumentalen Volksfeststil ein neuer Konzertstil folgen und von diesem wiederum eine Neugestaltung unserer Haus- und Kammermusik ausgehen! Immer aber wird die innere Erneuerung unseres Musiklebens nur möglich sein, wenn das deutsche Volk über die Singbewegung zu seinen großen Musikern und deren Werken hingeführt wird.
So sind gerade die gemischten Chöre Deutschlands vor gewaltige Aufgaben gestellt. Die Lust am Singen hat sie zusammengeführt, und die Begeisterung für die große gemeinsame Sache überwindet alle Schwierigkeiten. Unsere deutschen Sänger und Sängerinnen sind nicht nur Freudenspender für die Zuhörer, sondern durch ihr Wirken, das sie eng mit Volkstum und Kultur verbindet, Träger eines neuen Lebensstils. Aus der Sing- und Volksmusikbewegung wird sich in nicht allzu ferner Zeit sicherlich auch eine neue Art der Geselligkeit entwickeln, die dem nationalsozialistischen Gemeinschaftsgedanken entspricht.
Zusammengefaßt ergibt sich aus alledem, daß der Staat und die von ihm eingesetzten Stellen und Organisationen das Wirken der gemischten Chöre Deutschlands nicht als eine private Angelegenheit Einzelner betrachten können, sondern *daß die öffentliche Förderung der hier vertretenen Bestrebungen eine unserer wichtigsten kulturellen Verpflichtungen darstellt!*

Kritische Zeitschriftenschau[1]

Das Juni/Juli-Heft der „Deutschen Musikkultur" widmet sich in fünf aufeinanderfolgenden Abhandlungen den Fragen des Volksliedes und der Volksmusik. Kurt Huber spricht zuerst über den „Aufbau deutscher Volksliedforschung und Volksliedpflege" und bezeichnet als deren höchsten Sinn die Einheit von „Volkserkenntnis und Volksgestaltung im Liede". Hierbei spielt, wie Huber überzeugend darstellt, nicht so sehr oder wenigstens nicht allein die Beobachtung von einzelnen Volksliedvarianten eine Rolle, sondern in erster Linie das Wesen des Gemeinschaftsliedes als der „Ausdruck

[1]) Im Anschluß an unser Juli-Referat ergab sich zwischen dem Musikreferenten der RJF. Wolfgang Stumme und uns eine Erörterung über den Sinn der von uns kritisch betrachteten Worte aus dem Stummeschen Aufsatz „Die Musik der deutschen Jugend".
Wir betonten auch hier unseren Standpunkt, daß wir alle für eine gemeinsame und einheitliche Musikidee einzutreten haben, bei der sich die einzelnen Kulturorganisationen mit ihrem Musikinteresse den allgemeingültigen Grundsätzen dieser Musikidee und ihrer Kulturverbundenheit sowie Gestaltungsfähigkeit unterzuordnen haben. In diesem Sinne wollen wir das musikalische In-

völkischer Art". Dieser Ausdruck, dem unsere Lebenshaltung, Weltanschauung, unser Lebens- und Arbeitsrhythmus u. a. zugrunde liegt, hat im eigentlichen Sinne das Volkslied geschaffen und verlangt daher wiederum vom betreffenden Lied, daß es sich in seiner Ausdrucksart selbst wachhält. Erst hier zeigt sich dann das schöpferische Musizieren im Volksliedkreis, wo jeder seinen (Lebens-)Stil auch im Liede leben läßt.
Nachdem Wilhelm Ehmann in dem Begriff von der „Liederstunde des Volkes" die Forderung und Festigung einer musikalischen Gemeinschaftsform vertritt, die besonders geeignet ist, „das ganze Volk wieder zur musikalischen Selbsttätigkeit zu leiten" und auch „der hohen Kunst einen neuen Boden zu bereiten", behandelt Rudolf Sonner das Wesen der „großstädtischen Volksmusik" und deren typische Musizierformen, bei denen sich Musik und Lebenswirklichkeit unmittelbar begegnen. Er stellt beispielsweise in den melodischen Rufen der Straßenhändler, Zeitungsverkäufer usf. die volkshafte Ursprünglichkeit einer Sprachmelodik fest, erwähnt anschließend die Hofsänger als Abwandlung der früheren Moritatensänger der Jahrmärkte, bei deren Vortrag aber auch Pseudovolkslieder und sogenannte Schlager eine zunehmend breitere Rolle spielten. Hier geht dann Sonner direkt auf die verschiedenen Tanzformen vom Walzer bis zum sog. Jazz ein und erhebt zum Beurteilungsmaßstab die unumstößliche Tatsache, daß „die Bewegungsart stets eine der Rasse immanente Angelegenheit" ist, bei der Volkskunst und Volksempfinden übereinstimmen müssen.
Die beiden anderen Aufsätze behandeln endlich die musikalisch-kulturelle Bedeutung und Stellung des Volksliedes der Auslandsdeutschen.
Abschließend legt dann Wolfgang Fortner eine äußerst problematische Abhandlung über das Thema „Musiklehre und Kompositionsunterricht" vor. Er will hierbei „den immer deutlicher in Erscheinung tretenden Riß" von Musiklehre und lebendiger Musikpflege aufdecken und daraus für den zeitgenössischen Kompositionsunterricht fördernde Konsequenzen ziehen. Er nimmt als Grund für die bestehende Unausgeglichenheit u. a. als Ursache „die allgemein bekannte Tatsache an, daß die theoretische Spekulation und damit eine auf sie gegründete Systematik stets um Jahrzehnte der lebendigen Entwicklung nachkommen muß" (— demnach wäre ja eigentlich dieser Riß, wenn er sich aus einer solchen „notwendigen Tatsache" ergibt, selbst eine organische Notwendigkeit —) und fordert dann „die Problematisierung und Nachprüfung der Begriffe und Gesetze der Musiklehre im Sinne ihrer Verbindlichkeit für den schaffenden Künstler." So bezeichnet er den Fuxschen Kontrapunkt oder die auf der klassisch-romantischen Harmonik aufgebaute Harmonielehre als eine für die Gegenwart historisch gewordene Angelegenheit, die den „schöpferischen Bedürfnissen ferne gerückt sei".

teresse der HJ. bei deren zukunftstragenden Auswirkungsmöglichkeiten nicht hoch genug einschätzen, können ihr jedoch sowohl allgemein wie auch den kompositorischen Ergebnissen nach nicht die musikalisch führende Gegenwartsstellung zuschreiben, wie wir sie zunächst in den zitierten Sätzen von Wolfgang Stumme feststellen mußten.
Herr Stumme bekundete jedoch auch seinerseits und zugleich für die RJF. seine Verpflichtung zu einer, für alle Kulturgliederungen verbindlichen Musikidee und betonte hierbei, daß seine von uns herangezogenen Sätze vornehmlich der zukunftstragenden jugendbestimmten Gebrauchsmusik gewidmet gewesen seien; des weiteren habe er den Gegensatz zwischen Vergangenheit und Gegenwart in einem mehr ideellen Sinne behauptet, — also nicht um bestehende Werke der HJ. und der RJF. zu überschätzen, sondern um den Willen zu möglichst selbständigem Musizieren weiter anzufeuern.

Diese sehr vage Behauptung hat Fortner scheinbar im guten Glauben an angeblich „verbindliche Gesetze der Musiklehre" aufgestellt, die, wie wir unten sehen werden, in dieser Form gar nicht existieren. So steigert er sich noch zu einer Äußerung, von der zumindestens der Herausgeber (Staatliches Institut für deutsche Musikforschung) abgerückt sein sollte, nämlich:

„Wenn wir vom heutigen Standpunkt aus nun noch die auf liberalistischem Boden erwachsene Auffassung, aus den verschiedenen Stilen sozusagen die Rosinen herauszupicken — etwa nach dem Rezept: Kontrapunkt bei den a capella-Meistern des 16. Jahrhunderts, Harmonielehre bei den klassischen Meistern, und das Ganze im instrumentalen Gewand eines Strauß —, ablehnen, erkennen wir die ganze Schwierigkeit, in der der seine Zeit erkennende und mit letzter Verantwortung Lehrende heute steht"!?!

Man nehme es uns aber nicht übel, wenn wir hier an einen Kampf gegen Windmühlen denken, bei dem der Streitende die eigentliche Problemlage vollständig verkennt: So will doch der Fuxsche Kontrapunkt die Umkehrungslogik und die Umkehrungsmöglichkeiten von musikalischen Klängen zeigen und deren unendliche Varianten im Rahmen einer kontrapunktisch-motivischen Bindung erproben lassen. In Anbetracht dessen, daß nun heute für uns das klingende oder, wie man meistens sagt, das harmonische Material im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung steht, ist es hierbei pädagogisch sehr ratsam, neben den Lehrsätzen des Altmeisters auch auf das Fuxsche Material der Funktionsdreiklänge zurückzugreifen, da dieses Material dem Schüler ja am unproblematischsten ist und er an diesen ihm geläufigen Dreiklangsverbindungen am klarsten das Grundsätzliche einer Klanggestaltung und Klangentwicklung studieren kann. Wir betonen dabei in ganz besonderer Weise noch das Wort „Grundsatz": Denn es handelt sich hier um den Erwerb ideeller Kompositionsgesetze und nicht um Sollensgesetze (Vorschriften) zur Nachahmung und Beibehaltung eines etwa zeitgebundenen Tonmaterials.

Ein weiterer Einwand:

Im künstlerischen Schaffen wirken verschiedene Kräfte zusammen, die wohl als Kräfte und Eigenschaften eines stilempfindenden und haltungsbewußten Künstlers zu einem künstlerisch *einheitlichen* Ergebnis drängen, aber doch vorher kompositionstechnisch entsprechend ausgebildet werden müssen. Da nun auch die musikalisch-kompositorischen Begabungen verschieden sind, so muß der Lehrende diese oder jene Seite sehr oft besonders behandeln; und er ist hierbei geradezu verpflichtet, zur kontrapunktischen, harmonischen oder (und) instrumentationstechnischen Instruktion jeweils Beispiele aus guter Vergangenheit heranzuziehen, — Beispiele, die für den Schüler eine grundsätzliche Bedeutung haben, niemals aber eine gesetzliche Verpflichtung zur unmittelbaren Nachahmung.

Fortner kommt dann auf die neue Tonsprache oder, was für ihn wohl gleichbedeutend ist, auf die neu zu schaffende Harmonik zu sprechen, die er nicht aus der musikalischen Klassik und Romantik „begreifen", sondern ganz und gar „aus der Tonalität der Melodie neu schaffen" will.

Bei dieser unverständlichen Ausdrucksweise sind u. E. die wichtigsten Grundtatsachen

auf den Kopf gestellt. Denn jeder melodischen und (oder) harmonischen Gestaltung gehen als musikalische Klangvorstellungen die Tonalitätsbeziehungen voraus, die eben dann melodisch oder harmonisch dargestellt oder umgestaltet werden. Damit ist auch mit jeder „melodisch gestalteten Tonalität" oder, kurz gesagt, mit jeder bestimmten Melodie auch die dieser Melodik entsprechende Grundharmonik gegeben. Anderenfalls müßte man sonst noch die Schulbeispiele der Verkennungen gelten lassen, wo etwa die Melodie des Kuckucksliedes mit harmonischen Atonalismen (Atonal hier wörtlich als Begriff einer unorganischen Melodie-Harmonie-Verbindung) begleitet wurde. Was aber das heißen soll: Eine Harmonik ganz neu aus der Tonalität der Melodie schaffen und sich hierbei nur an ein — angebliches — für das gesamte Abendland geltendes „Gesetz" von Konsonanz und Dissonanz gebunden fühlen, ist uns in jeder Beziehung unverständlich. Weiter:

Sollte es nun Verfasser und Herausgeber unbekannt sein, daß beispielsweise die Romantik der letzten Opernentwicklung und Programmsinfonik es war, die den musikalischen Ausdruck harmonisch weitgehendst steigerte und mit diesen harmonischen Klangergebnissen den Klangsinn unserer Zeit stark beeinflußte? Dieses Verhältnis spielt nämlich ganz im Gegensatz zu der Fortnerschen Auffassung eine entscheidende Rolle, weil es unser heutiges Verlangen nach einer musikalischen Durchdringung, Verarbeitung und Verselbständigung dieser zunächst „assoziativ" entstandenen Harmonieverschärfungen erst organisch begründen und begreiflich machen kann und somit auch die Forderung nach einer weiteren musikalischen Klangentwicklung von der kulturhistorischen Seite aus belegt.

Solche kulturhistorischen Maßstäbe streift ja auch Fortner, wenn er schreibt von der „Bindung des Künstlers an eine über ihn hinausgehende Weltanschauung und seine kultische Funktion in einer aus ihr lebendigen Gemeinschaft! Daß hier eine der großen historischen Möglichkeiten unserer deutschen Gegenwart für die Kunst liegt, braucht kaum noch gesagt zu werden".

Um so merkwürdiger berührt es dann aber, daß Fortner diese historische Verbindungsmöglichkeit ausgerechnet im Kreise der Gregorianik des Mittelalters sucht und im Anschluß daran die denkbar ungünstige Behauptung aufstellt, daß „von der Übung eines kirchentonalen reinen Satzes zu einem „modernen" Satz ein gerader Weg führt".

Wenn Fortner endlich das Harmoniesystem der Klassik für die Grundlage einer zeitgenössischen Kompositionslehre als abgelöst betrachtet, so muß ihm auch hier der Vorwurf einer Verkennung dieses harmonischen Systems gemacht werden. Selbstverständlich haben sich die harmonischen und melodischen Gestaltungen der Tonika-, Dominant- und Subdominantfunktionen stets geändert und heute sogar in entscheidenden Formen. Damit ist aber die Funktionsidee als solche geblieben und wird auch weiter bleiben, solange sie ja das musikalische Symbol unseres Körperrhythmus darstellt, — ein Symbol, dessen harmonische und melodische Tongestaltungen, wie eben gesagt, ständig wechseln, das aber in seiner gemeinsamen funktionalen Grundidee eben die künstlerisch-kulturelle Bindung aller dieser wechselnden Tongestaltungen ausmacht.

Nun empfiehlt Fortner in besonderer Verbindung mit der neu zu schaffenden Harmonik das Studium der Volkslieder und Volkstänze, ohne daß uns dabei der unmittelbare Zusammenhang klar geworden ist. Wohl läßt sich das Wirken der Volkskräfte am unmittelbarsten im Ursprünglichen, also ganz besonders auch im Volkslied und Volkstanz erkennen. Diese Ursprünglichkeit ist aber doch geradezu das völkisch-kulturelle Symbol des Bleibenden und Überzeitlichen. So kommt es auch, daß die klanglichen (harmonischen und melodischen) Ausdrucksformen des Volksliedes eher zur Einfachheit der musikalischen Grundfunktionen neigen als zur zeitgebundenen Klangveränderung der Funktionsumgestaltungen, — eine Klangveränderung, die oftmals, was auch das Wesen der Zeitgebundenheit mitbestimmt, auf Zufälligkeiten (etwa der Wort-Tonverbindungen, des Musikalisch-Programmatischen usf.) beruht. Volkslieder nehmen also die gleiche Stellung ein wie die abgeschlossenen Meisterwerke, in denen wir die musikalische Gestaltung überzeitlicher Kräfte und Schaffensgrundsätze erleben und erkennen wollen: Um danach auch neue Klangformen, die wir aus den harmonischen und melodischen Ergebnissen der letzten Musikentwicklung heraushören, nun im Sinne unserer Gegenwart organisch meistern und bis zur musikalischen Allgemeingültigkeit hin weitersteigern zu können.

In der neuen Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft „Der deutsche Film" beschäftigt sich Alois Melichar mit den Fragen der musikalischen Filmkritik. Er zeichnet in mehr allgemeinen Umrissen die musikalische Lage der Filmmusiken und ihrer Komponisten und begegnet damit auch unserem Plan, im nächsten Heft der Musik einmal die Fragen der Filmmusik von der rein musikalischen Seite aus zu behandeln. Nur ein Satz des Melicharschen Aufsatz soll heute direkt angeführt werden, wo der Verfasser „die Frage, warum die Musikkritiker sich bisher so wenig der Filmmusik angenommen haben", beantworten will: „Der Grund liegt meiner Ansicht nach darin, daß man noch nicht den historisch-soziologischen Prozeß begriffen hat, in dessen Verlauf die Filmindustrie der Kirche und dem Feudaladel die Rolle eines großzügigen Musikauftraggebers abnahm. Hat Bach unermüdlich für die Kirche, Haydn fleißig für seine Fürsten komponiert, — — — —" Mutatis mutandis, Herr Melichar: Hat der Film wirklich immer in der Rolle eines „großzügigen Musikauftraggebers" das entsprechende musikalische Ergebnis vorgestellt?

In verschiedenen Aufsätzen der „Allgemeinen Musikzeitung" der Nummern 27/29 spielt ein sehr wichtiges Zeitproblem mit: Das Verhältnis von Musik, Text und Ausdruck. Es ist zuerst Ernst Heinemann, der über „Das Textproblem der Zauberflöte" schreibt und der Musik einen erheblichen Vorrang gegenüber dem Wort zugesteht, und zwar auch im Falle einer „gesungenen Poesie, die keine Poesie ist, sondern Musik, und zwar nichts als Musik, die die Worte, als zu ihrem Wesen gehörend, völlig in sich aufgenommen hat".

Diese Auffassung läßt sich aber keineswegs verallgemeinern, wobei wir nur an die Stellen der romantischen Oper denken wollen, wo die Musik eigentlich mehr g e s u n g e n e s W o r t ist. Der harmonische Gehalt ist nämlich dort zunächst ein verhältnismäßig einfacherer. Erst das Wort, das ausdrucksfordernd und ausdrucksverstärkend hinzutritt, verlangt dann eine Veränderung und Verschärfung der ein-

zelnen Klänge und erzwingt somit als formbildende Kraft eine starke Umgestaltung der Musik, deren Sinn in einem solchen Zusammenhang eben nur durch das Wort zu erklären ist. Heinemann soll deshalb in seinem Verhältnis zu Mozart durchaus recht haben, wenn er erkennt, daß Mozart im Text ein formtragendes Moment sah, das für seine musikalische Haltung von vornherein geeignet war und keine wesentlichen Musikveränderungen erforderte. Darüber hinaus wollen wir aber keineswegs die Bedeutung eines Vertonungstextes als formbildendes Moment übersehen, das in die einzelnen Tonfolgen wesentlich eingreift und diese entscheidend verändert bzw. umgestaltet. Kurt Herbst.

Die Musik der Heidelberger Universitätsfeier

In beiden Festakten brachte Gewandhauskapellmeister Prof. H. Abendroth vor den Vertretern der Hochschulen aller Erdteile die Ebenbürtigkeit deutscher Musik neben deutscher Wissenschaft würdig zum Ausdruck. Dem Städtischen Orchester Heidelberg war das des Nationaltheaters Mannheim vereinigt. Vor der Ansprache des Reichsministers Bernhard Rust erklang J. S. Bachs Ouvertüre zur 3. Suite. Beethovens 3. Leonoren-Ouvertüre und R. Wagners Meistersingervorspiel kündeten in ausdrucksvoller Wiedergabe vom einzigartigen Schaffen unserer deutschen Meister. Den 2. Festakt leitete Max Regers Vaterländische Ouvertüre ein, die aus dem Geiste von 1914 geboren wurde. Unter den 32 Ehrenpromotionen sei hier die der philosophischen Fakultät genannt, die in Prof. Dr. Jean Sibelius (Helsingfors) den Schöpfer und Altmeister finnischer Musik ehrte, der den Mythos seines Volkes in unvergänglichen Tondichtungen verkündete. — Abendroth gab dem Festakt einen gewaltigen Ausklang durch Beethovens VII. Sinfonie. Beide Orchester waren sich ihrer Aufgabe voll bewußt: vor den wissenschaftlichen Führern der Welt für deutsche Musik und Kultur zu zeugen, und gaben mit ihrem großartigen Leiter ihr Bestes.
Beim Empfang durch die Reichsregierung, Reichsminister Dr. Goebbels, und der Eröffnung der Städtischen Ausstellung „Heidelberg, Vermächtnis und Aufgabe" durch Oberbürgermeister Dr. Neinhaus (sie berücksichtigt auch die Musikpflege) fand die Feststimmung Ausdruck durch Musik. Konzertmeister Adolf Berg spielte mit seinem Kurpfälzischen Kammerorchester Beethovens Septett. — In der von König Ruprecht von der Pfalz erbauten Heiliggeistkirche, deren seit mehr denn 200 Jahren berüchtigte „Scheidemauer" zum Anlaß dieser 550-Jahr-Feier der ihr seit Anbeginn angeschlossenen Universität endgültig abgetragen wurde, leitete Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. H. Poppen den Bachvereinschor, der Sätze von Heinrich Schütz und J. S. Bach sang (Tenor: Lohrscheider-Frankfurt, Baß: Peter Schäfer-Darmstadt) zur Begleitung des Städtischen Orchesters und des Dozenten am Evangel. Kirchenmus. Institut Dr. Herbert Haag an der Orgel. Zum Ausklang spielte Prof. Dr. Poppen Bachs 5stimmige Es-dur-Fuge über 3 Themen. In der Jesuitenkirche wurde Mozarts Krönungsmesse aufgeführt. Friedrich Baser

Musik bei den Heidelberger Reichsfestspielen 1936

Fanfarenrufe hoch vom Achteckigen (Glocken-) Turm des Heidelberger Schlosses leiteten die feierliche Eröffnung der Reichsfestspiele ein, die unter der Schirmherrschaft des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda stehen. Reichskulturwalter Moraller begrüßte als Präsident des Reichsbundes der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele unter den zahlreichen Gästen Reichsstatthalter Robert Wagner. Das Städtische Orchester Heidelberg spielte unter der sicheren Leitung seines Kapellmeisters Fritz Bohne, der an Stelle des erkrankten Generalmusikdirektors Kurt Overhoff dirigierte, Karl Maria von Webers Ouvertüre zum „Freischütz", und nach der richtungweisenden Rede des Präsidenten der Reichstheaterkammer Ministerialrat Dr. Schlösser die Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis" von Gluck.

Die Musik zu Hebbels „Agnes Bernauer" ließ Spielleiter Richard Weichert durch Leo Spies neu schaffen. Sie war an dem großartigen Erfolg dieser Eröffnungsvorstellung wesentlich beteiligt. Seine Götz-Musik der ersten Reichsfestspiele 1934, nicht minder seine Musik zu Heinrich von Kleists „Käthchen von Heilbronn" von 1935 zeigten ein Hineinwachsen in den akustischen Raum des Heidelberger Schloßhofes, in den Geist dieser einzigartigen Naturbühne. So schöne Gelegenheit lyrischer Strecken des Verweilens zum Ausschwingenlassen melodischer Bögen, wie sie das „Käthchen von Heilbronn" bot, war ihm in der „Agnes Bernauer" freilich nicht eingeräumt. In enger Anlehnung an die Bearbeitung durch Wilhelm von Scholz, der Hebbels Bühnenwerk für die wundervolle Breite und Weite der Schloßhofbühne einrichtete, gelangen besonders die musikalischen Überleitungen in Stimmung und Charakterisierung vorzüglich. Ein ausdrucksvolles Motiv schildert glücklich Agnes in ihrer Reinheit und Natürlichkeit. Nicht minder verstand es Leo Spies, die sich um ihr schuldloses Haupt ballenden Wolken Klang werden zu lassen. Kapellmeister Richard Heime leitete die Musik in gutem Zusammenwirken mit der Darstellung. Das Städtische Orchester wurde seiner verantwortungsvollen und anstrengenden Aufgabe durchaus gerecht.

Die Musik zur „Komödie der Irrungen" vertraute Spielleiter Paul Mundorf dem jungen Kapellmeister E. von der Meden an, der eine sehr eingängige, doch kaum tiefer wirkende „Bühnenmusik" schrieb, die besonders Mundorfs Rahmenhandlung (nach Goethes „Jahrmarktsfest in Plundersweilern") mit farbiger Jahrmarktsmusik ausstattete. Der Drehorgelsänger wendet sich allerdings mehr an ein Dreigroschenpublikum als an die, welche Sinn für Shakespeares Lustspielton aufbringen können.

Die Götzmusik von Leo Spies hat sich bereits bei den vorangegangenen Reichsfestspielen bewährt. Neu schuf er die zarte, italienisch getönte Faschingsmusik, die durch Paul Ernsts köstliches Lustspiel „Pantalon und seine Söhne" hindurchklingt, ein venetianisches Karnevalspiel voll Frische.

Die einzigartige Breitbühne des Heidelberger Schlosses fordert nicht nur vom Spielleiter und den Darstellern regiemäßige und stilistische Einstellung, sondern zugleich auch vom Tondichter einen Al-fresco-Stil, der sich aber im zeitlichen Ablauf mit aphoristischer Kürze auszudrücken imstande ist. Diese scheinbare Gegensätzlichkeit zu versöhnen, war seit Beginn unserer Reichsfestspiele 1934 das Bemühen des jungen Kapellmeisters

Leo Spies (Berlin), wie seine Musik zum Urgötz beweist, zu „Käthchen von Heilbronn", „Was ihr wollt" und „Minna von Barnhelm" des Vorjahres. Die Länge beider Hauptwerke dieses Jahres („Götz" und „Agnes Bernauer") verbot von vorneherein eine breitere Entfaltungsmöglichkeit. Auch eine singspielartige Vertonung, wie sie offenbar Goethe selbst noch in seinen letzten Lebensjahren für denkbar hielt (man vergleiche das dem Volkston nachempfundene Liedchen des Georg im Schloßhof und Stall: „Es fing ein Knab' ein Vögelein. Hm! Hm!", ein Idyll inmitten rauhen Kriegslärms), war natürlich ausgeschlossen. So etwas konnte noch Zelter mitsamt einer „Sinfonie" (im damaligen Sprachgebrauch eine Ouvertüre) und einer Schlußmusik planen, sogar noch Karl Reinecke, der Georgs Lied geradezu kinderliedartig vertonte. In engster Fühlung mit Heinrich George schuf Leo Spies eine Bühnenmusik, die zwar ganz nur dienend scheint, Füllsel für kurze, rasche Umbauzeiten, dennoch sich einen wohlverdienten Anteil am Erfolg holen konnte. Sein orchestrales Vorspiel führt uns mitten in alte, ritterliche Zeiten zurück, in das mutige und tatkräftige Leben des Götz. Wachen Sinn für dichterischen und dramatischen Gehalt verraten die zahlreichen Überleitungen, die wie Modulationen zwischen dem ausklingenden und anhebenden Auftritt vermitteln. Legt Spies den Soldaten in der Götzburg die altbekannte Weise „Schenkenbachs Reiterlied" in den Mund, so formte er für das Augsburg-Bild, Kaiser-Huldigung und Fahnen-Aufmarsch, eine sehr eingängige Hymne, die leicht in aller Ohr schlüpft und von 480 Statisten und allen beim Kaiserempfang anwesenden Darstellern gemeinsam gesungen wird zur Orchesterbegleitung. Um so schlichter gestaltete Spies Götzens Sterbeszene: eine ferne Trompete intoniert einen traumhaft entschwindenden Choral zu einer schmerzlich erregten, harmonisch nicht gebundenen Unterlage.

Seine Agnes Bernauer-Musik entwickelte seine Erkenntnisse vom Vorjahre mit seiner Musik zu „Käthchen von Heilbronn" glücklich weiter. Eine ganz neue, südlich erregte Stimmung trifft seine Hintergrundmusik zu „Pantalon und seine Söhne", deren Cello-Weise die Liebe Lelios zu Lavinia ausgezeichnet trifft. Die übermütige Tarantella und die „Kreistänze" beleben diese köstliche „Nacht in Venedig" bei buntbewegtem Faschingstreiben. — Die Musik E. von der Medens zur „Komödie der Irrungen" mußte stark gekürzt werden, erfüllte aber ihre lediglich stimmungmalende Aufgabe sehr geschickt.

Friedrich Baser

Die Berliner Konzertgemeinde im Jahre 1935/36

Die Berliner Konzertgemeinde beendete ihre erste Spielzeit. Diese wichtigste Neugründung auf dem Gebiete des Berliner Konzertlebens hatte im ersten Jahre ihres Bestehens mit ihren Veranstaltungen einen so großen Erfolg zu verzeichnen, daß sich die in Frage kommenden Stellen entschlossen haben, die Berliner Konzertgemeinde auch im kommenden Jahre nicht nur beizubehalten, sondern auf Grund der letztjährigen Erfahrungen noch weiter auszubauen.

17 große Abende gaben im letzten Konzertjahre ihren Mitgliedern, die sich nur für 6 Konzerte fest verpflichten mußten, Gelegenheit, unsere größten Dirigenten, Instrumentalisten und Gesangssolisten mit den Spitzenwerken der Musikliteratur des In- und

Auslandes zu erleben. Dabei waren die Vorbedingungen für eine erfolgversprechende Werbung seinerzeit denkbar ungünstig, denn die Konzertspielzeit 1935/36 hatte in Berlin längst begonnen, als die Vorbereitungen (Verpflichtung der Künstler, Belegung der Säle, Organisation usw.) soweit gediehen waren, daß man mit einem festumrissenen Plan an die Öffentlichkeit treten konnte.

Die Gründung der Berliner Konzertgemeinde entsprach einem dringenden Bedürfnis von seiten der Künstler und Konzertbesucher.

Die Reichshauptstadt hat ebenso wie z. B. München und Bayreuth als Kunst- und Musikstadt verpflichtenden Weltruf. Viele hundert Künstler aus dem Reich und selbstverständlich auch aus dem Auslande stellen sich hier alljährlich mit ihren Leistungen der Öffentlichkeit. Daß dadurch hervorgerufene Nebeneinander musikalischer Veranstaltungen wirkte sich aber mit der Zeit sehr zum Schaden für alle Beteiligten aus. So hatten z. B. im ganzen Reich anerkannte Künstler, die dort überall vor ausverkauftem Hause ihre Kunst darbieten konnten, hier in der Millionenstadt alle Mühe ihre Abende zu füllen. Um nun in der Folge diese Künstler zu fördern, den Volksgenossen aus allen Schichten der Bevölkerung gute Musik zu erschwinglichen Preisen zu vermitteln und um damit nach den unerschütterlichen Grundsätzen der NS.-Kulturgemeinde letzten Endes der Kunst zu dienen, wurde vor einem Jahre mit Unterstützung der Stadt Berlin und der Reichsmusikkammer die Berliner Konzertgemeinde ins Leben gerufen und dem Gau Berlin der NS.-Kulturgemeinde angeschlossen. Während unser künstlerischer Nachwuchs besonders in den Bezirksveranstaltungen und in der sich sonntäglich wiederholenden „Stunde der Musik" ein großes Betätigungsfeld fand, mußte die Berliner Konzertgemeinde dagegen, aus der Absicht heraus in jeder Beziehung Fertiges und Vollendetes zu bieten, in erster Linie unsere größten nachschaffenden Künstler zu ihren Veranstaltungen heranziehen.

Das erste Konzert am 17. Oktober in der Philharmonie bei dem der Dresdener GMD. Karl Böhm an der Spitze des Philharmonischen Orchesters stand, brachte mit 2010 zahlenden Besuchern gleich einen vielverheißenden Erfolg. Die weiteren Philharmonischen Orchesterkonzerte dirigierten Gewandhaus-Kapellmeister Abendroth, GMD. Balzer (Düsseldorf), GMD. Elmendorff (Wiesbaden), Professor Hans Pfitzner, Professor Peter Raabe und GMD. Schulz-Dornburg. Außerdem wurde eine beispiellose künstlerische Höhe durch eine sorgfältige Solistenauswahl erreicht. Arndt-Ober, Backhaus, Brugger, Gieseking, Hansen, Hoppe, Kempff, Korjus, Kulenkampff, von Manowarda, Riebensahm und Wührer waren die Kräfte, welche die solistischen Spitzenwerke eines Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, C. M. Weber, Schumann, Brahms, Reger u. a. in höchstmöglichster Vollendung darboten. Erwähnenswert ist auch noch die „Sommernachtstraum-Musik" von Rudolf Wagner-Regeny und die „Berg-Sinfonie" von Hermann Suter, die mit vielen anderen Werken zeitgenössischer Musik des In- und Auslandes in das klassische Vortragsprogramm willkommene Abwechslung brachten. Hier muß auch noch das Chorwerk „Einer baut einen Dom" von Hannsheinrich Dransmann erwähnt werden, das auch in Berlin mit 2983 zahlenden Besuchern zumindest den gleichen Erfolg errang, wie in den bisherigen zahlreichen anderen Aufführungsorten.

Um der Reichshauptstadt mit der Zeit einen Eindruck von dem künstlerischen Kulturwillen anderer deutscher Städte und damit besonders von den Leistungen ihrer Orchester zu geben, wurde zunächst einmal das Städtische Orchester Hannover mit seinem Dirigenten Rudolf Krasselt verpflichtet. Nicht nur an diesem Abend konnte die Berliner Konzertgemeinde höchste Stellen des Staates und der Bewegung als ihre Gäste begrüßen. Aus der oben erwähnten gleichen Einstellung heraus wurde ein Abend des Gewandhausorchesters mit Hermann Abendroth an der Spitze ein festliches Erlebnis.

Ferner darf die Berliner Konzertgemeinde das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, den Wiesbadener GMD. Karl Elmendorff, der als Bayreuther Festspieldirigent und auch als Konzertdirigent im In- und Auslande schon lange einen gefeierten Namen hat, zum ersten Male an das Konzertpult in Berlin gebracht zu haben.

Überaus großem Interesse begegneten die 3 Kammermusikabende, in denen Professor Hermann Diener mit seinem collegium musicum, das Wendling-Quartett mit Professor Max Pauer und Professor Kempff mit Cecilia Hansen Werke des „Heiteren Mozart", Sonaten von Bach, Beethoven, Schubert, ein Streich-Quartett von Schumann, ein Quintett von Brahms und das Forellen-Quintett zum Vortrag brachten. Die drei Abende in der Singakademie ergaben einen Durchschnitt von 1009 zahlenden Besuchern je Konzert, so daß mancher Musikliebhaber, ebenso wie in der Philharmonie bei einigen Orchesterkonzerten gezwungen war, auf den Genuß dieser wertvollen Abende zu verzichten. Auch mit den Preisen, die die Mitglieder der Berliner Konzertgemeinde und die Mitglieder der NS.-Kulturgemeinde zahlten, konnte man denjenigen entgegentreten, die im Anfang gefürchtet hatten, man würde die ungesunde Preispolitik der letzten Jahre auf dem Gebiete des Theater- und Konzertwesens durch sogenannte Schleuderpreise fortsetzen. Die Tatsache, daß schon heute, trotzdem die Vorbereitungen für das nächste Jahr noch nicht zum Abschluß gebracht worden sind, sich unaufgefordert täglich neue Mitglieder aus allen Kreisen der Berliner Bevölkerung melden, dürfte genügend beweisen, daß die Berliner Konzertgemeinde auf dem richtigen Wege ist.

Hugo Leyendecker



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Im dritten Schloßkonzert der NSKG. Mainz spielte das Mainzer Streichquartett das Quartett A-dur op. 41 von Robert Schumann, das Streichquartett von Claude Debussy und von Dvorak das Quintett in E-dur op. 77. — Zusammen mit der griechischen Kolonie in Dresden führte der dortige Ortsverband einen deutsch-griechischen Kulturabend vor. — Mit einem nordischen Abend erfreute der Ortsverband Wuppertal seine Mitglieder. — Einen Bunten Abend veranstaltete die

NSKG. Düsseldorf ihren Mitgliedern und Gästen. — Der Ortsverband Königsberg veranstaltete seinen letzten Beethovenabend. Es wirkten mit: Prof. Ansorge, Rita Weise und Kapellmeister Herbert Guthan vom Städtischen Opernhaus. — Das Orchester der NSKG. Rastatt brachte unter der Leitung von Albert Dietrich vergessene Musik aus dem 17. und 18. Jahrhundert zur Aufführung. —

In der Reihe der im Sommer stattfindenden 10 Orgelfeierstunden der Gaudienststelle Mainfranken in der Universitätskirche zu Würzburg brachte die 4. Feierstunde eine „Nordische Stunde", die von bedeutenden schwedischen Künstlern, u. a. dem bekannten Stockholmer Komponisten Prof. Oskar Lindberg, gestaltet wurde. Die „Nordische Stunde", die auch im Reichssender München übertragen wurde, fand stärkste Beachtung. Diese deutsch-schwedische Zusammenarbeit wurde unterstützt von der Nordischen Gesellschaft. —

Den Abschluß des letzten Konzertwinters im Gau Saarpfalz bildeten eine Reihe von Aufführungen großer Chorwerke. In Zweibrücken und St. Ingbert gab Händels „Messias" den Auftakt. Es folgte in Landau das Volksoratorium „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas, das unter Mitwirkung sämtlicher Chöre der Stadt und unter der Leitung des saarpfälzischen Komponisten Philipp Mohler eine vollendete Wiedergabe erfuhr. In Saarbrücken hatte die Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" unter GMD. Schleuning Erfolg, während in Kaiserslautern Prof. Boehe die IX. Sinfonie von Beethoven dirigierte. Im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses standen jedoch zwei Aufführungen des Chorwerkes „Einer baut einen Dom", die als Auftakt zum Tag der Nationalen Arbeit von der NS.-Kulturgemeinde Speyer und Kaiserslautern veranstaltet wurden. Trotzdem der Chor des Deutschen Musikvereins Speyer nicht allzu stark ist, und infolge der räumlichen Verhältnisse des Stadtsaales der Sprechchor auf ein geringes Maß beschränkt werden mußte, wurde die Aufführung dem Werke voll und ganz gerecht und zu einer eindrucksvollen Kundgebung. Musikdirektor Hermann Neumann wußte Wort und Ton wirkungsvoll zu gestalten. Als Solisten waren Peter Schäfer, Darmstadt, Bariton, Franz Fehringer, Karlsruhe, Tenor, und Gertrud Kranz, Ludwigshafen, Alt, verpflichtet. Eine „Sinfonische Fantasie" von Neumann, deren Uraufführung die Veranstaltung einleitete, verriet großes Können, konnte aber nicht recht überzeugen. Am Vorabend des 1. Mai fand im Saale der Fruchthalle zu Kaiserslautern die dortige Aufführung statt. Dem Werk voran ging die bekannte „Festmusik" des saarländischen Komponisten Albert Jung unter dessen persönlicher Leitung. Das nun folgende Chorwerk fand begeisterte Aufnahme. Verstärktes Orchester und verstärkter Chor der Pfalzoper, ein aus SA., SS., PL. und HJ. gebildeter großer Sprechchor ließen zusammen mit Männer- und Mädchenchor eine Aufführung von eindringlicher Wirkung zustande kommen. Kapellmeister Erich Walter, der musikalische Leiter der Pfalzoper, hatte das Werk aufs sorgfältigste vorbereitet, so daß besonders die Chöre durch ihre Sauberkeit und Ausgeglichenheit auffielen. Als Solisten halfen Lisl Kurz, Karl Heinz Kayser und Willy Schwenkreis von der Pfalzoper mit, die Aufführung zu einem wahren Erlebnis werden zu lassen.

Musikchronik des deutschen Rundfunks

Das funkmusikalische Olympiaprogramm

Wenn wir hier von einem funkmusilischen Olympiaprogramm sprechen, so wollen wir dabei weniger an den offiziellen Musikwettstreit innerhalb der eigentlichen Olympiade denken, obwohl dieser auch vom Rundfunk übertragen werden wird. Dieser Wettstreit ist jedoch eine mehr allgemeinmusikalische Veranstaltung im Gegensatz zu denjenigen Musikvorbereitungen, die der deutsche Rundfunk ganz von sich aus zu Ehren der Olympiade getroffen hat, um auch seinerseits in musikalischer Form Beispiele funkisch-kultureller Höchstleistungen abzugeben. Hierbei muß gleich hervorgehoben werden, daß die Lösung der Hauptfrage außerordentlich gut gelungen ist, wo es galt: Die Besonderheiten der einzelnen Olympiaveranstaltungen vollständig aufzunehmen und trotzdem darüber hinweg keineswegs die allgemeinkulturellen Voraussetzungen einer umfassenden und ausgeglichenen Programmstruktur hintanzusetzen. Eine derartige doppelseitige Sendetätigkeit verlangte zunächst einmal eine sehr konzentrierte Aufgabenverteilung, die — mit Ausnahmen der München-Bayreuther Wagnersendungen und der Aufnahmen vom Hamburger Weltkongreß für Freizeit und Erholung 1936 — als Ursender den Deutschlandsender und den Reichssender Berlin bestimmte und an deren Darbietungen nun die übrigen Reichssender in Form von Gruppen- oder Reichssendungen teilnehmen läßt.

Beiden Ursendern ist damit eine thematisch sich ergänzende Programmgestaltung aufgegeben worden, die auf der einen oder auf der anderen Seite stets die Verschiedenartigkeit der einzelnen Hörerwünsche grundsätzlich zu erfülen vermag und so in einer vorbildlichen Weise das Grundprinzip einer funkischen Programmausgeglichenheit verwirklicht. So hören wir beispielsweise hier ein zeitgenössisches Orchesterkonzert, während dort aufgelockerte Unterhaltungsmusik gespielt wird. Oder wo das Wochenende überall eine leichtere Haltung vorschreibt, gruppiert sich der musikalische Stoff beim RS. Berlin um ein bestimmtes tanzmusikalisches Motiv, während der Deutschlandsender eine allgemeinere und breitere Programmzusammstellung bevorzugt, um so jederzeit Berichte von den Olympiavorgängen einstreuen zu können.

Eine zweite Frage mußte dann die der qualitativen Gestaltung sein. Insbesondere durfte man weder die Berliner Sender mit Programmarbeiten überlasten noch konnte man die besten Kräfte der übrigen Sender zurückstehen lassen. Was das erstere angeht, so besitzt ja Berlin — zusammen mit nur wenigen anderen Städten — ein merkbares Übergewicht an guten Musikinterpreten; und der Rundfunk hat es sich niemals nehmen lassen, gerade durch Hinzuziehung der sogenannt führenden Solisten die vielseitigen Möglichkeiten der Programmgestaltung in dieser Hinsicht ausreichend zu erschöpfen. Dieser Reichtum deutscher Künstler ist selbstverständlich berufen, während der Olympiade auch durch den Rundfunk das richtige Bild vom musikalisch-kulturellen Leben in Deutschland abzugeben.

Was nun das zweite betrifft, nämlich die Heranziehung von Rundfunkkünstlern anderer Reichssender, so ist hier u. a. ganz besonders der Reichssender Frankfurt berücksichtigt worden, der mit seinem Großen Orchester unter Leitung von Hans Rosbaud und mit seinem Unterhaltungs- und Tanzorchester unter Leitung von Franz Hauck fast mit seinen gesamten Musikkräften in Berlin zu Gast ist. Wir möchten nun der Rundfunkführung gerade bei diesem genannten Beispiel sehr danken; denn sie erleichtert es uns damit, für ein funkmusikalisches Prinzip einzutreten, das von dieser Frankfurter Künstlergemeinschaft in ganz besonderer Weise verkörpert und somit auch in seiner ganzen Breite und Allgemeingültigkeit anerkannt wird. Die Eigengesetzlichkeit dieser geschlossenen Musiziergemeinschaft am bzw. vom Frankfurter Sender verspürt man bereits in der stets künstlerischen Konsequenz und zugleich rhythmischen Beweglichkeit der musikalischen Programmgestaltung. Und wenn wir eben von einer geschlossenen Musiziergemeinschaft sprachen, so soll dies nicht heißen, daß hier nun ganz für sich, also abgeschlossen musiziert wird; im Gegenteil: Auch in Frankfurt greift man ausreichend auf die Mitarbeit bekannter und unbekannter deutscher Künstler zurück, die jedoch nicht nur im Sinne einer solistischen Mitwirkung, sondern darüber hinaus stets zur programmstilistischen Eigenarbeit verpflichtet werden. Was dann noch Hans Rosbaud als musikalischer Leiter in ganz besonderen Ausmaßen vertritt, ist der ausgeprägte Ernst, mit dem er seine unermüdliche musikalische Arbeit vor dem Mikrofon auffaßt und gestaltet. Gerade weil der Hörer das Orchester nicht sieht, sondern „nur" hört, hebt er die einzelnen Klanggruppen des Orchesters um so deutlicher in

ihrer musikalisch-thematischen Sinngebung hervor, ohne dabei jedoch die mannigfache Einheit des orchestralen Gesamtklanges zu vernachlässigen.

Wir möchten hier unsere Betrachtungen abbrechen, weil wir in der nächsten Nummer noch eine eigentliche Musikkritik folgen lassen wollen. Der Sinn dieser Ausführungen sollte hauptsächlich der sein, daß es bei einer Olympiade auch in funkmusikalischer Hinsicht nicht so sehr auf einzelne Bestleistungen ankommt, sondern vornehmlich auf die willensstarke Erkenntnis, sich viribus unitis auf die Maßstäbe und Grundsätze der gezeigten Bestleistungen zu verpflichten.

Der Stil der Volkssender-Wettbewerbe.

Um eine Betrachtung über die Ausscheidungskämpfe für den Volkssender im Rahmen unserer Musikchronik zu rechtfertigen, sei darauf hingewiesen, daß gerade die musikalische Regsamkeit der Laienkreise hierbei eine große Rolle spielt. Wenn nun einige glauben, der Rundfunk würde sich bei diesen Veranstaltungen auf Entdeckerreisen nach funkischen Begabungen und Talenten begeben, so sollte dies zumindestens als überspitzte Auffassung zurückgewiesen werden. Denn funkische Begabungen als solche gibt es überhaupt nicht. Man kann wohl technisch, literarisch oder (und) musikalisch usf. begabt sein und sich dann in besonderer Weise zum funkischen Arbeitskreis hingezogen fühlen. Eine unmittelbare Mitarbeit am Funk kommt aber jedesmal erst dann in Frage, wenn die technische oder die künstlerische Eignung als solche bis zu einer gewissen Allgemeingültigkeit ausgebildet ist. Und wenn in dieser Richtung eine praktische Arbeit noch stärker betont werden kann, so müßte dies dem Ziele gelten, zunächst einem die verhältnismäßig noch unbekannteren Berufskünstler in zwingenderer Weise bestimmten Programmaufgaben zuzuführen.

Um nun auf das Wesen der Volkssenderarbeit zurückzukommen, so glauben wir die Rundfunkleitung am besten zu verstehen, wenn wir hier die Pflege der unmittelbaren Volkskräfte in ihrer ursprünglichen musikalischen oder literarischen Neigung erkennen und beobachten sollen. Erleben wir etwa bei den großen Werken der Tonkunst die schöpferische Volkskraft in ihrer künstlerisch-kulturellen Höchstentfaltung, so wollen wir bei den Darstellungen der Volkssender die Volkskräfte in ihrer musikalischen oder literarischen Ursprünglichkeit erfassen, um so in beiden Darstellungssphären die Erlebniseinheiten von Kunst und Kultur wahrzunehmen.

Deshalb halten wir aber auch Versuche, die Bezirkswettbewerbe für den Volkssender durch Konferencier-Verbindungen humorvoll aufzulockern, in den meisten Fällen für unangebracht. Denn genau wie wir in einem Sinfoniekonzert die Werke in ihrer künstlerischen Geschlossenheit für sich sprechen lassen, so steht die Haltung, in der sich jemand nach achtstündiger Tagesarbeit noch einer musikalischen oder literarischen Betätigung verpflichtet fühlt, jenseits von verbindenden humorvollen Texteinlagen. Weil ja gerade der musikalische oder rezitatorische Vortrag eines Laien vom allgemeingültigen Standpunkt der künstlerisch fachlichen Erfahrungen vielleicht Einfallstore aufweisen kann, gilt es um so mehr das Wesentliche hervorzuheben, das den schlichten Ausdrucksformen der Laienkunst zugrunde liegt. Selbstverständlich können und sollen gerade hier erklärende Worte am Platze sein, sich jedoch nach dem Wesentlichen des Zu-Erklärenden richten. Und die erste Grundlage für dieses Wesentliche ist sowohl bei der sogenannten Berufs- wie aber auch ganz besonders bei der Laienkunst die Ehrlichkeit der Hingabe und das volle Aufgehen in dieser Hingabe.

Wer jedoch glaubt, in der technischen Einfachheit der Mittel bei der Laienkunst ein Motiv zu einem bunt-lustigen Abend zu sehen, verkennt vollständig den Zusammenhang von kulturellen und künstlerischen Kraftquellen. Wohl verwenden wir auch bei bunt-lustigen Abenden Werke der sogenannten Kleinkunst. Hier stellt sich aber der Vortragende bewußt und aus einem technischen Können heraus in einen bunt-lustigen Zusammenhang, den er zur Vermeidung aller unfreiwilligen Tragikomik besonders und ausnahmslos beherrschen muß.

Funkmusikalischer Programmquerschnitt:

Allgemeines: Vom 19. bis 21. Juni fand in Lübeck die dritte Reichstagung der „Nordischen Gesellschaft" statt, bei der sich „führende Männer des Kunst- und Kulturlebens aus Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden mit den maßgeblichen Vertretern Deutschlands im gemeinschaftlichen Bekenntnis zur nordischen Idee trafen". Eine in Norddeutschland führende Funkzeitschrift betont dabei die Aufgabe des „Rundfunk' als Brücke zum Norden", verbindet damit jedoch gleichzeitig die Frage, warum der RS. Hamburg sein Sendeprogramm nicht stärker und wesentlicher auf diese Tagung eingestellt hatte. — In ganz vortrefflicher Weise vermittelte der deutsche Rundfunk am 19. Juli dem ganzen deutschen Volke die Eröffnungsfeier der diesjährigen Bayreuther Wagner-Festspiele mit der ausgezeichneten

Lohengrinaufführung (vgl. Sonderbericht) und verstand es weiterhin, den Bayreuther Festrahmen auch im Lautsprecher durch entsprechende Vorträge, Gespräche und sogar Opernproben zu verdeutlichen. — RS. Leipzig gedachte u. a. in mehren Sendungen des am 12. Juni verstorbenen Professors Karl Hoyer, der seine Schaffenskraft als Komponist, Interpret und Pädagoge hauptsächlich der Orgel gewidmet hat. Im übrigen führte auch Leipzig eine Sendereihe der Brahmsschen Sinfonie durch. — Vom Funkprogramm und zwar hauptsächlich dem der RS. München, Frankfurt und auch des Deutschlandssenders wurden in letzter Zeit gern Themen bevorzugt, bei denen Opernquerschnitte nach bestimmten, in der Opernkunst dargestellten Charaktereigenschaften zusammengestellt werden. Der Hörer wird auf diese Weise sehr gut in die Ausdrucksfähigkeit der Opernmusik eingeführt. — Recht gut wurde ebenfalls die Schallplatte verwendet und gehörte sogar bei einzelnen Sendern mit zur stärksten Seite einer musikalischen Programmbeweglichkeit. — In überzeugender Weise setzte die Reichssendeleitung mit der Form ihres Olympiaprogramms bereits am 20. Juli ein, um daran bis zum 20. August festzuhalten. Der Zweck ist wohl der, die ganzen Vorbereitungen für eine abgeschlossene Terminzeit (1 Monat) durchzuführen, und die einleitenden Vorbereitungen und den abschließenden Ausklang so zu verteilen, daß nur der eigentliche Durchführungsteil unmittelbar mit der Olympia-Zeit (1. bis 16. August) zusammenfällt. Nach den bisherigen Programmvorlagen ist dem RS. Berlin der künstlerisch konzentriertere Teil zugefallen, während der Deutschlandsender die (nicht leichte) Aufgabe erhalten hat, sich ebenfalls auf bestimmte Musiksendungen festzulegen und doch jederzeit für die Einstreuung von Olympiaberichten bereit zu sein. Dem Deutschlandsender fiel weiter im Verein mit dem RS. Hamburg die Aufgabe zu, wichtige Ausschnitte vom Weltkongreß für Freizeit und Erholung 1936 zu vermitteln. Bei der Aufzählung der nachfolgenden Einzelsendungen müssen wir insofern den Grad der (relativen) Vollständigkeit etwas einschränken, als wiederholt Gewitterstörungen eine Begrenzung der Lautsprechertätigkeit veranlaßten. Wir versuchen uns aber dann wenigstens auf die Programmangaben (Pr.) zu beziehen.

Woche 25 vom 21. bis 27. Juni:

22. Hamburg: 1. Querschnitt von der „Cosi fan tutte"-Oper aus dem Schloßtheater in Celle. 2. Norddeutsche Komponisten-Sendung. — 23. Hamburg: Uraufführung der Operette „Der schwarze Schwan" mit der beachtlichen Musik von Walter Girnatis. — 25. München: überträgt aus Karlsruhe Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" (Pr.). — 26. Frankfurt: Gut vorbereitetes Orchesterkonzert mit Werken von Mozart und Debussy.

Woche 26 vom 28. Juni bis 4. Juli:

28. Stuttgart: Funkaufführung von Paul Graeners „Don Juans letztes Abenteuer". — 29. München: Funkquerschnitt durch die romantische Oper „Loreley" von Max Bruch unter Leitung des Bearbeiters Hans Pfitzners (Pr.). — 30. München: „Don Juan"-Aufführung im R. Strauß-Zyklus unter Leitung des Komponisten. Der Aufführung liegt merkwürdigerweise eine gewisse Grobkörnigkeit zugrunde ((im Gegensatz etwa zum Vergleich der im Zyklus vorausgegangenen vorzüglichen Kölner Sendung). — 1. Hamburg: „Kapitänsmusiken und andere Hamburgensia" in sehr guter Funkdarstellung. — 2. Köln: Uraufführung einer kleinen Funkoper „Die Serenade", bei der die Musik L. J. Kauffmanns trotz ihrer Ausdrucksfähigkeit einen etwas konstruktiven Stil der Instrumentation — wohl mit Rücksicht auf das Mikrofon — nachgeht.

Woche 27 vom 5. bis 11. Juli:

5. München: Sehr gute Sendung „Zauber des Instruments". — 6. Königsberg: Aufführung der selten gehörten Kantate „Kampf und Sieg" im Karl Maria v. Weber-Zyklus. — 7. Frankfurt: Ausgezeichnetes Programm mit „virtuoser Orchester und Solisten-Musik". — 8. Stuttgart (Reichssendung): Vortreffliche Aufführung des Musikalischen Opfers von J. S. Bach durch das collegium musicum Prof. H. Dieners im Rahmen des Jugendlagers der RJF. Obergebietsführer Cerff legte seiner kurzen Ansprache den Gedanken einer musikalisch-selbständigen Weiter-Entwicklung zugrunde. — 9. Breslau: Orchesterkonzert mit Werken Prof. Kurt Strieglers unter Leitung des Komopnisten (Pr.). Leipzig: Beginn des sinfonischen Brahmszyklus. Frankfurt: sendet die D-Moll-Sinfonie des fast unbekannten Mayer-Rémy, dem Lehrer bekannter Meister wie Busoni, Heuberger, Kienzl, Weingartner u. a. — 10. Hamburg: Musikalische Zusammenstellung mit dem Thema „Klingendes Nordland".

Woche 28 vom 12. bis 18. Juli:

12. Frankfurt: „Stimme und Charakter in der Oper". — 13. Deutschlandsender: Sehr gutes Gastspiel des Frankfurter Lenzewski-Quartett mit älterer und neuerer Kammermusik. — 14. Frankfurt: bringt entsprechend der Sendung vom 9. Juli Werke aus dem Schülerkreis von Mayer-Rémy. — 15. München: Violin-

konzert von Beethoven mit dem ausgezeichnet spielenden Prof. W. Stroß. Hamburg: Aufführung von Berlioz' „Harold in Italien" (Pr.). Berlin: hat den Altmeister der Unterhaltungsmusik Prof. Franz von Blon anläßlich seines 75. Geburtstages zu Gast. — 16. München: Funkaufführung der komischen Oper „Die beiden Schützen" von Lortzing. Deutschlandsender: Sinfoniekonzert mit Werken R. Schumanns, bei dessen Klavierkonzert in A-Moll jedoch etwas die verschiedene Stilauffassung von Dirigent und Solist dominiert. — 17. Leipzig: Wertvolles sinfonisches Liszt-Programm (Pr.).

Woche 29 vom 19. bis 25. Juli:
19. München-Bayreuth: steht mit der Reichs- und Auslandssendung der Lohengrin-Aufführung von den Wagner-Festspielen 1936 im Vordergrund. — 20. Juli: Beginn des Einheitsprogrammes der Olympia-Zeit. Berlin: Sehr gutes Sinfoniekonzert des Frankfurter Orchesters unter Leitung Hans Rosbauds mit den vorzüglich spielenden Solisten Prof. J. Peischer (Violinkonzert von J. Weismann) und Adolf Steiner (Cellokonzert von Bullerian). Deutschlandsender: W. Stech überzeugt bei einem modernen Klavierprogramm besonders durch das „Allegro ditirambico" von E. v. Borck. — 21. Deutschlandsender: Das Große Orchester stellt sich zum erstenmal dem Berliner Konzertleben mit der klanggefüllten „Alpensinfonie" von R. Strauß vor. — 24. Berlin: gedenkt des vor drei Jahren verstorbenen Max von Schillings mit einem Kammermusikprogramm (Pr.).

Kurt Herbst.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Leipzig. Während der Festvorstellungen von Goethes „Götz von Berlichingen", die im Neuen Theater stattfanden, war die Oper für zwei Wochen nach dem Alten Theater übergesiedelt, wo als erste Kammeroper Cimarosas „Heimliche Ehe" eine fröhliche Auferstehung erlebte. Diese reizende Lustspieloper, die bei ihrem Erscheinen vor etwa anderthalb Jahrhunderten einen der größten Opernerfolge aller Zeiten hatte, vermag heute noch wie einst zu entzücken. Die sehr harmlose Handlung, deren Personen die typischen Vertreter der alten Buffooper sind, nehmen wir gern in Kauf um der unerschöpflichen Fülle der gesangreichen, mit drastisch-komischen Parlandoarien, feinen Ensembles und einem kunstvoll, arabeskenhaften Orchestergewand durchsetzten Musik willen, die Mozartsche Anmut mit Rossinischem Humor vereint. Wolfram Humperdinck hatte nach Bühnenbildern von Max Elten mit geschickter Ausnutzung der Drehbühne der Oper einen hübschen Rokokorahmen gegeben; der Dialog war von Dr. Hans Schüler sprachlich revidiert worden. Die musikalischen Schönheiten hob als musikalischer Leiter Oscar Braun mit dem kammermusikalisch besetzten Orchester ans Licht. Für die gesanglich sehr anspruchsvollen Partien waren in Irma Beilke, Maria Lenz, Edla Moskalenko, Heinz Daum, Theodor Horand, Walter Streckfuß ausgezeichnete Kräfte zur Stelle. Das liebenswürdige Werk hatte einen begeistert aufgenommenen Erfolg, der auch den verschiedenen Wiederholungen bei teilweiser Umbesetzung der Hauptpartien (Hedda Helsing, Tilly von Fuchs, Georg Frigge) treu blieb.

Wilhelm Jung.

Konzert

Berlin: Im Rahmen des Beethovenfestes der Berliner Kunstwochen kam auch der Kirchenmusiker Beethoven zu Worte, soweit man diesen gebundenen Begriff überhaupt auf einen solchen Geist anwenden kann. Es war verdienstvoll von Professor Alfred Sittard und seinem Staats- und Domchor, die C-Dur-Messe Werk 86 aufzuführen, ein Werk, dem die Jetztzeit eigentlich mit derselben Zurückhaltung wie Beethovens Mitwelt gegenübersteht. Gleichwohl ist diese Messe ein wundervolles Dokument der Gottesgläubigkeit des Meisters. Formal und inhaltlich ist es besonders aufschlußreich, wie hier auf den Grundlagen des Haydnschen Messezyklus eine musikalische Sprache Kraft gewinnt, die wie ein Monument deutscher Innerlichkeit in Beethovenscher Prägung neben den gleichzeitigen konfessionellen Allerweltsmessen der neapolitanischen Schule aufragt. Die sorgsam vorbereitete Aufführung hatte Stil und Leben. Der Chor entfaltete schönen Klang, und die Solisten, voran Kammersänger Bockelmann, dann der junge Tenor Helmut Melchert, Gunthild Weber und Johanna Egli erwiesen sich als kundige Konzertsänger. Vorher sang Bockelmann mit edlem, warmem Ton die sechs Gellert-Lieder.

Abschluß und Höhepunkt des Beethoven-Festes bildete die Gedenkfeier für das Rote Kreuz in der Philharmonie, deren feierlicher Charakter u. a. durch die Teilnahme von Vertretern der Reichsregierung, der Stadt Berlin, der Partei und des Diplomatischen Korps unterstrichen wurde. Eine tiefempfundene Gedenkrede des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Peter Raabe, zeichnete in knappen Strichen ein Bild des Musikers, Menschen und Kämpfers Beethoven und stellte die ethischen Werte seiner Musik heraus. Die Aufführung der 9. Sinfonie unter Karl Schuricht war dann eine erhebende Leistung. Schurichts Dirigieren hat die große Linie, den Schwung und das verinnerlichte Pathos, das die Wiedergabe dieser Sinfonie erfordert. Die klare Herausarbeitung der Thematik, das Unterstreichen der klanglichen Höhepunkte, die machtvoll heraufgeführten Steigerungen, das gab eine ungemein lebensvolle, überzeugende Aufführung, deren Niveau auch durch die Ausführenden, das Philharmonische Orchester, den Bruno Kittelschen Chor und die Solisten Adelheid Armhold, Gertrud Freimuth, Walther Ludwig und Rudolf Watzke gewährleistet war.

Mit der Nähe des Sommers haben auch die Orgelkonzerte in der Eosander-Kapelle des Charlottenburger Schlosses wieder begonnen. An den Sonntagabenden und zuweilen auch Mittwochs erklingen hier im kerzenerhellten Barockraum die Stimmen der alten, von Arp Schnitzer erbauten Orgel, die trotz einiger Altersschwächen noch immer als ein Wunderwerk der Klangdisposition erscheint. Diese Abendkonzerte haben sich so gut eingeführt, daß der zahlreiche Besuch ebenso zur Tradition gehört wie die stilvolle Wiedergabe von Werken aus der Hochblüte der Kirchenmusik durch eine Reihe namhafter Organisten. Die beiden ersten Abende brachten vor einem Auditorium von „Kennern und Liebhabern" Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts: Bruhns, Pachelbel, Buxtehude, Kuhnau, Johann Gottfried Walther, Johann Ludwig Krebs und vor allem Johann Sebastian Bach nebst seinen Söhnen Friedemann und Philipp Emanuel. Kundige Interpreten waren die Organisten Lüdecke und der Dresdner Domkantor Hans Heintze, zwei Motetten steuerten die Sänger der Thomas-Kantorei unter Leitung von Prof. Kurt Thomas bei.

Das Gastspiel des Kölner Männerchores „Theobromina", der sich ausschließlich aus Angehörigen der Stollwerckschen Schokoladenfabrik zusammensetzt, machte uns mit einer in jeder Beziehung stattlichen Gesangsvereinigung bekannt. Die Kölner Sänger, die auf dem Wege zu einer Fahrt durch Mitteldeutschland waren, erwiesen sich als ein festgefügter und wohldisziplinierter Klangkörper, der unter Leitung seines Dirigenten Dr. Willi Czwoydzinski beachtlicher künstlerischer Wirkungen fähig ist und ausgezeichnetes Material und eine gepflegte Gesangskultur einsetzen kann. Die Vortragsfolge war durch eine Anzahl neuerer Tonsetzer aufschlußreich. Neben Chören von Eisenmann, Werth und Nagler und Volksliedbearbeitungen von Siegl, Schauß und Lang kam ein mit mächtigen Klangballungen arbeitender, aber letzten Endes einförmiger und in der Erfindung nicht sehr überzeugender „Sonnengesang" für Männerchor und Orchester von Kurt Lißmann und eine stark auf Forte-Wirkungen gestaltete „Hymne" von Wilhelm Gößler zur Aufführung. Hermann Killer.

Tiefen und nachhaltigen Eindruck hinterließ am 20. Todestage Max Regers der bekannte und reife Orgelmeister Hans-Georg Görner mit Bachs Praeludium und Fuge in D-Moll und Regers Fantasie und Fuge über B-A-C-H, Werk 46. Görners Orgelspiel ist weder akademisch steif noch an irgendwelche Schwierigkeit gebunden. Mittels besonderer Feinheit der Registrierkunst treten die Kurven des polyphonen Satzgefüges in unaufdringlicher und gelassener Deutlichkeit hervor, für den Hörer ein ebenso dankbar empfundener wie seltener Genuß aus gleichsam bildhafter Anschaulichkeit eines Tonfarben- und Formspiels, für den Orgelspieler aber letzte Auflockerung aller polyphonen Kräfte und geübte Unterjochung der mechanistischen Kräfte unter die künstlerische Phantasie. Außerordentlich feinsinnig war der Aufbau der Werke; so vorgetragen, muß auch die eindringliche Subjektivität in Regers gewaltigem B-A-C-H einem Vertreter der musikalischen Enthaltsamkeitsschule überzeugend erscheinen. Bemerkenswert interessant war auch die Registrierung in der Begleitung zu der Tenor-Arie aus der Bachschen Kantate „Komm, du süße Todesstunde" sowie zu den wunderschönen geistlichen Liedern von Joh. Wolfgang Frank, von denen Heinrich Graupner mit seinem wohltönenden und gepflegten Organ „Sei nur still" sehr musikalisch vortrug; Magda Lüdtke-Schmidt sang die Sopran-Arie „Mein gläubiges Herze frohlocke" von Bach und „Gute Meinung" nach den deutschlothringer Volksliedern von E. Roeder mit frischer, in der Höhe nicht ganz lockerer Stimme.

Paul Egert.

Augsburg: Im Rahmen der NS. Kulturgemeinde nahm die Reihe der Städt. Konzerte mit einer Liszt-Feier ihren Abschluß. Ausführende waren

der Männer- und Frauenchor der Augsburger Liedertafel, das Städt. Orchester und Kammersänger Karl Erb als Solist. Die Leitung hatte Josef Bach. Mit den drei Gesängen für Frauenchor zur Begleitung von zwei Hörnern und Harfe Werk 17 von Brahms, wurde unter Bachs Leitung eine bewundernswerte Leistung vollbracht. Der Frauenchor sang ausdrucksvoll und klanglich abgerundet in allen Stimmen. Auch der Männerchor bewies in dem schönen Werke von Franz Philipp „Deutschlands Stunde", vom Orchester begleitet, Kraft und Fülle und erzielte, von Jos. Bach anfeuernd geführt, machtvolle Steigerungen. Zur Liszt-Feier war die Faustsinfonie ausersehen, die Bach überlegen meisterte. Max Herre.

Coburg: Ein Rückblick auf die Konzertsaison 1935/36 in der ehemaligen Residenzstadt Coburg bestätigt, daß kaum eine zweite Kleinstadt in Deutschland außer einem eigenen Theater (Coburger Landestheater) ein so reges musikalisches Leben führt. Die Gesellschaft der Musikfreunde e. V. ist Hauptträgerin der Konzertveranstaltungen. An der Spitze der Gesellschaft steht der kunstliebende und -fördernde Herzog Carl Eduard von Sachsen-Coburg und Gotha. Zu Beginn der vergangenen Konzertsaison stellte sich die Gesellschaft der Musikfreunde e. V. ganz in den Dienst der Draeseke-Feiern, und zwar mit einem Sinfoniekonzert des Münchner Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Generalmusikdirektor Karl Leonhardt-Stuttgart, am Klavier: Johannes Strauß-Berlin. Ein weiteres Konzert hob das Schaffen Siegfried Wagners hervor. Das Haus Wahnfried hat mit dem benachbarten Coburg stets innigste Beziehungen unterhalten. Heinz Tietjen-Berlin leitete das Konzert, das die wesentlichen Werke des Sohnes des großen Meisters unter Mitwirkung Max Lorenz-Berlin-Bayreuth brachte. Als Ersatz für das vorgesehene Konzert des Thomanerchors Leipzig wurde ein Liederabend mit Kammersängerin Elisabeth Feuge und Kammersänger Hans Hermann Nissen veranstaltet. Den Höhepunkt der kammermusikalischen Veranstaltungen bildete das Elly-Ney-Konzert, das Beethoven und Schumann gewidmet war. In Gemeinschaft mit dem Landestheaterorchester trat Hans Wolf-Augsburg (Klavier) in einem Konzertabend hervor. Auch der Klavierabend mit Edwin Fischer und Herbert Ernst Groh (Tenor) hatten einen vollen Erfolg. Gustav Havemann (Violine) konzertierte in Gemeinschaft mit dem Landestheaterorchester. Um auch den minderbemittelten Volksgenossen den Besuch der hochstehenden konzertlichen Veranstaltungen zu ermöglichen, wurden für 4 Konzerte dem Arbeitsamt, dem Wohlfahrtsamt und dem Kleinrentnerbund 800 Freiplätze zur Verfügung gestellt. Josef Knodt.

Hagen: Wenn ein städtischer Musikdirektor drei Jahre sein Amt ausgeübt hat wie nunmehr Hans Herwig in Hagen, ist es gewiß angebracht, sein Schaffen in einem kurzen Überblick zu würdigen. Es muß aber sogleich dazu gesagt werden, daß Herwig sich in der Zeit seiner Hagener Tätigkeit der stetigen Unterstützung des kunstwilligen Oberbürgermeisters Vetters ebenso erfreut hat wie der verständnisvollen Beratung des geistig und künstlerisch anregenden Musikberaters August Seidemann. Das Werk, das Hans Herwig im Verein mit diesen Männern schuf, ist für eine Stadt wie Hagen, in der erst noch eine für Musik aufgeschlossene breite Hörerschicht herangebildet werden mußte, überaus anerkennenswert. Gerade der letzteren Aufgabe, die mit eine Voraussetzung für eine wertgehaltige städtische Musikpflege ist, hat sich Herwig mit besonderm Eifer, und man kann sagen, mit erstaunlichem Erfolg gewidmet. Dieser großen Hörerschicht paßte er sein immer gehaltvolles und zugleich instruktives Programm an, und der Zusammenklang war so, daß schließlich fast 3000 Stammieter die städtischen Konzerte an zwei aufeinanderfolgenden Abenden besuchen und größtenteils als ständige Hörerschicht geworben sind. Die Mittel zu diesem offensichtlichsten Teil des Erfolges war die Schaffung eines finanzpolitisch klug ausgedachten Abonnementspreises, und die Gründung eines großen Vokalkörpers, des Städt. Volkschores, außerdem Vorträge, Einführungen, mit denen Herwig unermüdlich für sein musikalisches Aufbauprogramm warb.

Aber dieses Organisatorische ist nur ein Teil seiner Leistung. Der andere, nicht minder wertvolle, sind die künstlerischen Darbietungen, die den Hörer in den Konzerten erwarteten. Ob Herwig Romantiker aufführte oder Klassiker, immer stand man unter dem Eindruck seiner nachschaffend starken Persönlichkeit. Brahms, Schubert, Bruckner („Romantische"), Tschaikowsky, Verdi (Requiem) liegen Herwig wohl am nächsten, Pfitzners „Deutsche Seele" ist unter seiner Stabführung ein besonderes Erlebnis. Aber auch lebende Komponisten haben in Herwig einen begeisternden Fürsprecher. Dafür zeugte das letzte Winterprogramm mit Werken von Graener und Seidemann. (Des letzteren uraufgeführte 4. Sinfonie wurde hier schon besprochen.) Nicht zu vergessen ist Herwigs eigene Serenade für Kammerorchester und ein Bläser-Sextett mit Klavier.

Zu den Höhepunkten des Winters zählten auch die alljährlich wiederkehrende Aufführung der

9. Sinfonie von Beethoven am Geburtstag des Führers und die ebenfalls alljährlich aufgeführte Matthäus-Passion am Karfreitag.

Heinz Schüngeler.

Halle a. S.: Als Ausklang der Sonderveranstaltungen 1935/36 hatte der Ortsverband Halle der NS. Kulturgemeinde einen Lieder- und Balladenabend Josef von Manowardas angesetzt. Ließen schon die Lieder von Schubert, Brahms und vor allem Hugo Wolfs das künstlerische Format von Manowardas erkennen, so trat dies noch elementarer in den Balladen von Schumann und Loewe zutage. Die gesangliche Leistung wurde durch die feinnervige Begleitung Michael Raucheisens besonders unterstrichen. Im 5. Städt. Sinfonekonzert spielte das hervorragende Elly-Ney-Trio Beethovens C-Dur-Konzert für Klavier, Violine undVioloncell und Orchester (op. 56). Das Werk selbst gestattet allerdings kein volles tiefinnerliches Ausmusizieren; dies war vielmehr bei dem A-Moll-Konzert für Violine und Violoncell und Orchester (op.102) von Johannes Brahms möglich, das Max Strub (Violine), Ludwig Hoelscher (Cello) und das unter Bruno Vondenhoffs Leitung vortrefflich mitgehende Städtische Orchester überwältigend gestalteten. Pfitzners Scherzo für Orchester und Beethovens 8. Sinfonie schlossen das etwas zu umfangreiche Programm ein.

Die Reihe der Städtischen Konzerte wurde mit dem 6. Sinfoniekonzert beendet, in dem Sigrid Onegin mit Arien von Jomelli, Verdi und Mozart erfolgreich gastierte. Mozarts Jupiter-Sinfonie und die Zweite von Beethoven ließen die künstlerische Qualität des Orchesters und die Interpretationskunst Bruno Vondenhoffs klar in Erscheinung treten.

Nachzutragen ist noch die Aufführung der ungekürzten Matthäus-Passion durch die Robert-Franz-Singakad. unter Prof. A. Rahlwes im Hallischen Dom, der die Urtextausgabe Prof. Max Schneiders zu Grunde lag. Der Deutsche Volkschor Halle (Leitung Herbert Schulze), der vor einigen Monaten Händels Oratorium „Frohsinn und Schwermut" äußerst beachtenswert gebracht hatte, trat erneut mit einer vorzüglichen Auswahl von Werken für gemischten Chor und Männerchor hervor.

Das Mitteldeutsche Landesorchester, das unter seinem Dirigenten Gerhard Hüneke, dem Landesleiter Mitteldeutschland der Reichsmusikkammer bereits mehrfach erfolgreich im Gau Halle-Merseburg eingesetzt worden ist, gab ein schon durch die Programmgestaltung interessantes Sinfoniekonzert, in dessen Mittelpunkt ein Konzert für Klavier und Orchester des Celler Komponisten Alfred Kather stand. In diesem — etwas äußerlich auf Bravour eingestellten — Opus zeigte sich die Anpassungsfähigkeit des Orchesters in besonderem Maße. Den technisch schwierigen Klavierpart spielte Else Blatt (Berlin) der Grundhaltung des Werkes entsprechend betont virtuos; die überlegene Art, wie die Pianistin sich für das Konzert einsetzte, hatte zweifellos den entscheidenden Anteil an dessen guter Aufnahme. Das Mitteldeutsche Landesorchester konnte daneben vor allem in dem „Konzert für Orchester" von Max Trapp einen Beweis seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit erbringen. Bruckners 2. Sinfonie gelangte schließlich — der kurzen Zeit des gemeinsamen Musizierens angemessen — zu recht beachtlicher Aufführung.

Kurt Simon.

Leipzig: Die diesjährige Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion am Karfreitag wahrte wiederum das hohe künstlerische Niveau, das hier in der Thomaskirche, wo vor mehr als 200 Jahren dieses Werk unter Bach selbst zum ersten Male erklang, seit langem Tradition geworden ist. Günther Ramin hatte sie aufs sorgsamste vorbereitet und gestaltete mit technischer Überlegenheit und starkem inneren Erleben, unterstützt von dem durch ihn ausgezeichnet geschulten Gewandhauschor und von dem Gewandhausorchester. Von den Solisten stand Gerhard Hüsch obenan, der einen Christus von seltener Stimmschönheit und Adel des Ausdrucks sang. Als Evangelist stellte sich erstmals Heinz Mattéi vor, der vermöge seiner modulationsfähigen Stimme und seiner sinngemäßen Deklamation alle Anwartschaft hat, ein mustergültiger Vertreter dieser Partie zu werden. Auch die anderen Solisten, Hilde Wesselmann (Sopran), Henriette Lehne (Alt), Johannes Oettel (Baß) boten vollwertige Leistungen.

Die letzte Gewandhauskammermusik brachte mit Vokalquartetten ein nicht alltägliches Programm. 4 Mitglieder der Leipziger Oper, Irma Beilke, Camilla Kallab, Hanns Fleischer, Friedrich Dalberg, hatten sich vereinigt zum Vortrag der Brahms'schen Liebeslieder-Walzer und des „Deutschen Volksliederspiels" von Hermann Zilcher. Unter Leitung und pianistischer Assistenz von Generalmusikdirektor Paul Schmitz und Joachim Popelka zeigten die Künstler mit ihren auserlesenen schönen Stimmen und einer tadellosen musikalischen und geistigen Harmonie eine vollendete Ensemblekunst und hatten solchen Erfolg, daß die Veranstaltung nach einigen Tagen wiederholt werden mußte.

Einen ganzen Abend mit neuer a capella-Chormusik vermittelte die Neue Leipziger Singakade-

mie unter Leitung von Otto Didam. Ältere Volkslieder in meist vortrefflichen neueren Tonsätzen und einige andere Neuheiten (so der ausgezeichnete Chor „In der Erde schläft das Brot") legten Zeugnis ab von der guten Schulung des stark besetzten Chores. Ebenfalls neue Chöre sangen die Thomaner in der Motette. Beste kirchliche Gebrauchsmusik ist die erstaufgeführte „Ostermotette" von Kurt Thomas. Eigene Wege wandelt Nepomuk David in zwei lateinischen Gesängen „Magdalenenklage" und „Ostersequenz", deren textlicher und musikalischer Gehalt eng mit katholischem Kultempfinden verwachsen ist. Schließlich brachte noch Universitätskantor Friedrich Rabenschlag eine unlängst im Freiberger Albertinum von Hans Joachim Moser neuaufgefundene Mottete von Heinrich Schütz „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" zur Erstaufführung, mit der ein wertvolles Stück Schützschen Chorschaffens zurückgewonnen worden ist.

Viel Anregung bieten auch immer die kammermusikalischen Veranstaltungen der NS. Kulturgemeinde im Gohliser Schlößchen. Walter Niemann erfreute an einem Abend mit eigener Klaviermusik, wobei u. a. eine „Sonatine für das Gohliser Schlößchen" erneut Zeugnis ablegte von der Fantasie und feinen Gestaltungskraft dieses Klavierpoeten. Alte Kammermusik auf alten Instrumenten von Bach und seiner zeitgenössischen Umwelt (Bach, Händel, Telemann, Krebs, Joh. Kaspar, Ferd. Fischer u. a.) brachten Friedrich Högner (Cembalo), Carl Bartuzat (Flöte), das Künstlerpaar Christian und Paula Klug (Gamben) in meisterlich stiltreuer Weise zu Gehör. Eine Morgenfeier endlich machte mit guter zeitgenössischer Bläserkammermusik von Curt Beilschmidt und Joachim Kötschau bekannt.

Wilhelm Jung.

Magdeburg: Die Sinfoniekonzerte des Städt. Orchesters unter Leitung des Generalmusikdirektors Erich Böhlke, die jetzt schon immer vor Eröffnung der Spielzeit ausverkauft sind, bilden das Rückgrat der städtischen Musikpflege. Klassiker und Romantiker, große Namen und große Werke wurden bevorzugt, Solisten von Rang (Erdmann, Watzke) oder wichtige einheimische Kräfte Otto Kobin (Geige), Leo Koscielny (Cello) wurden verpflichtet. Vom Solo-Cellisten Koscielny gab es sogar als Uraufführung seine „Musik für Cello und Orchester", ein dreisätziges Stück, ganz aus der Harmonie heraus geschrieben, mit mancherlei musikantischen Einfällen, die dem in ein farbenschillerndes Orchester eingebetteten Solo-Instrument teilweise recht verzwickte technische Aufgaben stellen. Ein programmatisch bemerkenswertes Konzert war der Nordische Abend mit Kompositionen von Gade, Schjelderup, Sibelius nud Kilpinen (dessen Lieder Gerhard Hüsch wirkungsvoll sang). Einiger Höhepunkte aus der Spielfolge von sieben Abenden sei gedacht: der Vierten Sinfonie von Robert Schumann, deren tragischen Grundzug Böhlke und das Städt. Orchester mit überzeugender Innigkeit herausarbeiteten, und der Eroica, die ein reiches Beethoven-Erlebnis wurde. — Von den drei Abonnementskonzerten des Kaufmännischen Vereins, die das Berliner Philharmonische Orchester in der Stadthalle durchführte, wurde das Furtwängler-Gastspiel mit den Palestrina-Vorspielen Pfitzners, der D-Dur-Sinfonie von Haydn und der A-Dur-Sinfonie von Beethoven eines der großartigsten Feste deutscher Musik. Für die Neunte Beethovens waren mit den Philharmonikern der Städt. Chor, der Lehrergesangverein und der Reblingsche Gesangverein unter Böhlke eingesetzt. — Mit diesen Chören brachte Böhlke u. a. auch Haydns Schöpfung in der Johannis-Kirche zum Klingen. Der Reblingsche Gesangverein aber, der sonst von Kirchenmusikdirektor Bernhard Henking betreut wird, wählte für sein wertvolles Karfreitagskonzert, auch in der Johannis-Kirche, den Vesperpsalm Dixit Dominus von Händel und die Johannespassion von Leonhard Lechner. — Feierstunden der Organisten Werner Tell, M. G. Förstemann und Friedrich Gerling, Kammermusikabende mit dem Quartetto di Roma, dem Wendling-Quartett, Elly-Ney-Trio und anderen, Liederabende und viele solistische Veranstaltungen belebten den Musikwinter.

Günter Schab.

Mittenwald: Es war ein guter Gedanke der Leitung des weltbekannten Geigenmacherortes Mittenwald, die von der Reichsmusikkammer ausgewählten und mit Preisen ausgezeichneten Kompositionen für Violine in der Mittenwalder Festhalle selbst zur Ur-Aufführung zu bringen. Bekanntlich hatte die Gemeinde Mittenwald diesen Wettbewerb für deutsche Komponisten im vorigen Jahre ausgeschrieben und mit Unterstützung der Reichsmusikkammer durchgeführt. Um es vorweg zu nehmen — es war ein großer künstlerischer Erfolg für die Komponisten und für die Aufführenden: Konzertmeister Ludwig Rust und Kammermusiker Hans Schramm, beide vom Opernhaus in Hannover.

Robert Pomfreth-Hamburg, mit dem ersten Preis ausgezeichnet, lieferte eine „Sonate für Violine und Klavier in G-Dur". Eine Sonate? Im Stil der Mozart- oder Beethoven-Sonaten wohl

kaum. Will er einen neuen Stil der „Sonate" schaffen? Warum nicht — aber der musikalische Inhalt entspricht eher einem Violin-Konzert. Das sei kein Vorwurf — neue Wege müssen immer wieder gefunden werden. Und hier geht einer seine eigenen Wege, einer der etwas kann, dem etwas einfällt, der sich auf sauberes Durcharbeiten versteht, der sich auch nicht scheut, dramatische Disharmonien in eine undramatische Form zu bringen.

Hermann Lilges-Warnemünde „Acht Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" überrascht durch rechnerisch scharf erfaßte Behandlung des Stoffes und dessen Durchführung. Das Thema ist klar und für eine fugale Behandlung ausgezeichnet erfunden. Der Klavierpart, der für diesen Zweck natürlich eine starke Bedeutung erhält, scheint stellenweise doch zu sehr betont und hervortretend zu sein. Mir persönlich gefiel die „Violin-Sonate in C-Moll" von Hermann Mylius in Koblenz am besten und das scheint auch die Ansicht eines großen Teiles des Publikums gewesen zu sein. Die Sonatenform in klassischem Stil ist beibehalten und konsequent durchgeführt. Der Komponist hat wirkliche und gedankenreiche Einfälle in die Musik gebracht.

Den Schluß des Porgramms bildeten Richard Kurschs-Königsberg „Variationen über ein fränkisch-altdeutsches Marienlied für Violine und Klavier". Man braucht nicht übersentimental veranlagt zu sein, um sich von dem reizenden Werkchen packen zu lassen: Da steckt Gefühl, Erfindungsgabe und Verständnis für die Ausdrucksmöglichkeit des Instrumentes. Ludwig Rust und Hans Schramm boten technisch und im Erfassen der mit Schwierigkeiten oft überladenen Stücke Hervorragendes. Der Beifall der Konzertgemeinde und die Ehrungen, die ihnen Bügermeister Sailer im Namen der Gemeinde Mittenwald zuteil werden ließ, waren der Dank an die beiden ausgezeichneten Künstler.

Stuttgart: Mit der Wiedergabe der 9. Sinfonie von Beethoven fanden die repräsentativen Konzerte des Orchesters der Württ. Staatstheater ihren Abschluß. GMD. Prof. Carl Leonhardt gab eine klanglich gut geklärte Darstellung, die im straff zusammengefaßten ersten Satz und im Chorfinale ihre Höhepunkte hatte. Eine fühlbare Lücke im Musikleben unserer Stadt wurde mit der Gründung des Stuttgarter Trios geschlossen, das sich aus anerkannten Kräften der Hochschule für Musik zusammensetzt. Catharina Bosch-Möckel, Violine, Alfred Saal, Cello, und Walter Rehberg, Klavier, haben sich in der Ausdeutung der Werke Beethovens, Schuberts und Regers gut zusammengefunden. Höhepunkt der Kammermusikveranstaltungen war das Festkonzert zum 25jährigen Bestehen des Wendling-Quartetts mit Werken Beethovens.

Als süddeutsche Parallelveranstaltung zu den Kasseler Musiktagen hatten wir in den „Stuttgarter Musiktagen" in vier Tagen in einer Überfülle von Darbietungen Gelegenheit, mannigfaltige Anregungen für die Erneuerung des Musiklebens auf der Grundlage des häuslichen Musizierens mitzunehmen. Auffallend war die Bevorzugung der alten Musik, die mit viel Liebe gepflegt, aber doch zu einseitig herausgestellt wurde. Oft schienen die Werke des 16.—18. Jahrhunderts Selbstzweck einer Tagung, die doch eindeutig die Erziehung zum deutschen Menschen der Gegenwart und Zukunft anstrebte. Wir vermißten die neue Hausmusik und die neue Gemeinschaftsmusik. Große Verdienste um technische und künstlerische Leitung der Musiktage hat sich der ausgezeichnete Bachdirigent Hans Grischkat erworben, der uns mit dem Schwäbischen Singkreis in Bachs weltlicher Kantate „Phöbus und Pan" und in einigen Chordialogen von Heinrich Schütz die reifsten Leistungen der Festtage bot.

Willy Fröhlich.

* Kritik *

Bücher

Hans Joachim Moser: Lehrbuch der Musikgeschichte. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg 1936.

Wie stark die Zeitenwende sich auch in der Musikwissenschaft, vornehmlich in ihrem Kerngebiete, der Musikgeschichte, auswirkt, zeigt dieses Mosersche Lehrbuch. Dank den Leistungen der deutschen Musikforschung der letzten Jahrzehnte, zu deren fruchtbarsten und einfallsreichsten Förderern bekanntlich der Verfasser dieses Buches gehört, schien die Zeit längst reif für ein derartiges Lehrwerk zu sein; es hat jedoch offenbar einer letzten Befruchtung durch den Geist unserer Zeit bedurft, auf daß die Arbeit in der erwünschten Form zustande kam. Entspricht es doch durchaus diesem Zeitgeiste, daß die Errungenschaften der wissenschaftlichen Bemühungen den allgemeinen erzieherischen Zielen nutzbar gemacht werden. Mosers

Lehrbuch wendet sich nämlich nicht an den Fachgelehrten, auch nicht an den Studierenden der Musikwissenschaft im engeren Sinne; es will vielmehr „den Musikstudierenden aller Arten (zu den Reife- und Abgangsprüfungen der Musikhochschulen und Konservatorien, der Kirchen- und Schulmusikinstitute, der Privatmusiklehrer- und Opernausbildung) ein verläßlicher Helfer sein". Zur Erreichung dieses Ziels gehört nicht nur ein hohes Maß pädagogischer Verantwortung, sondern eine Breite und Vielseitigkeit musikwissenschaftlicher Einsicht und musikgeschichtlichen Wissens, wie sie selten sind. Weder die kompilierende Arbeitsweise noch die des einseitigen Spezialisten konnte in diesem Falle zum Ziel führen; zwischen diesen äußersten Möglichkeiten hält Moser denn auch die Mitte. Gelegentlich der Darstellung der Musik des „nordischen Altertums" und beträchtlicher Strecken der Entwicklung im 16./17. Jahrhundert stößt man immer wieder auf Ergebnisse eigener Forschungen des Verfassers, ohne daß diese deshalb als anspruchsvolle Sondermeinung aufgetischt würden; wo sich Moser umgekehrt an fremde Arbeitsfrüchte hält, weht durch seine Darstellung stets ein erfrischender Zug persönlichen Beteiligtseins. So hat dieses „Lehrbuch" ein völlig anderes Gesicht als der Riemannsche „Katechismus", an dessen Stelle es tritt, indem es den Aufgaben, die dieser vor rund 50 Jahren zum ersten Male erfüllte, im Sinne der Gegenwart gerecht wird. Als der Katechismus 1888 herauskam, lag keinerlei Musikgeschichtswerk vor, das zugleich wissenschaftlich zulänglich und allgemein verständlich gewesen wäre, und bis zum Kriege hat der Katechismus auch durchaus seinen Platz behaupten können, weil die damaligen musikgeschichtlichen Gesamtdarstellungen ihrer ganzen Anlage nach nicht danach angetan waren, ihn zu verdrängen. Riemanns „Geschichte der Musik seit Beethoven" gab zwar um die Jahrhundertwende eine willkommene Übersicht, vermochte jedoch als teilweise etwas formlose Tatsachenanhäufung gerade dem erzieherisch-belehrenden Charakter des Katechismus ebensowenig etwas Vergleichbares an die Seite zu stellen wie die seit 1904 unter dem Titel „Handbuch der Musikgeschichte" herauskommenden eigenwilligen Riemannschen Auseinandersetzungen über gewichtige Ergebnisse eigenen Forschens und Denkens. Erst die ganz vortreffliche Scheringsche Neubearbeitung des Dommerschen Handbuchs änderte die Lage im Jahre 1913. Damals begann, zunächst kaum merklich, die Veraltung des Katechismus. Sie mußte in der Nachkriegszeit in beschleunigtem Maße fortschreiten, als die großen Musikgeschichten H. J. Mosers und E. Bückens und die kleinere J. Wolfs auf den Markt kamen. Sie alle mieden, aus verschiedener Einstellung heraus und in unterschiedlichem Grade jene gelehrte Abgeschlossenheit früherer Tage, um sich teils an einen möglichst großen Kreis gebildeter Leser, teils bereits an das Volk als solches zu wenden. Es liegt in überraschendem Maße in der Richtung dieser jüngsten Entwicklung der Musikgeschichtsschreibung, wenn es nunmehr Moser ist, der das Erbe des durch ein halbes Jahrhundert bewährten „Katechismus" antritt.

Die im Riemannschen Katechismus ausführlich erörterte Geschichte der Musikinstrumente tritt mit vollem Recht zurück; Tonsysteme und Notenschrift sind gebührenderweise nur einleitend und knapp behandelt. Auf diese Weise ist Raum geschaffen für eine anschauliche Darstellung der gesamten geschichtlichen Entwicklung vom Altertum bis zur Gegenwart. Nirgends stört ein ermüdendes Nebeneinander nackter Namen, Tatsachen und Daten, die als solche bekanntermaßen niemals schöpferisch belehren, vielmehr eher die Lust und Liebe zum Stoff, seinem geistigen Gehalt und seelischen Wert ertöten. Moser trifft überall Auswahl. Als Hinweise sind, namentlich für den „Anfahenden", die den einzelnen Abschnitten vorausgeschickten bzw. angefügt (sparsamen) Quellen- bzw. Literaturübersichten verwendbar, welch letztere noch durch einen Entwurf einer musikalischen Handbücherei ergänzt werden. Der Schlußabschnitt bringt Abrisse über: Musikforschung, ausländische Musikentwicklungen, Gesangskunst, Streichinstrumentenspiel, Klavier- und Orgelspiel, Orchester-Instrumentation, Dirigieren, Bläser und Militärmusik sowie Musikästhetik.

Einige Schreib- und Druckversehen: Die Neumenform heißt „virga" (S. 13); die „Probleme" stammen nicht von Aristoteles (S. 25); Glucks Textdichter war vermutlich ein Cagliostrotyp (S. 185); ein überschüssiges „und" (S. 226 Z. 10); Schuberts „Unvollendete" ist mit ihren beiden Sätzen, da der Komponist einen dritten Satz bereits skizziert hatte und auch aus inneren Gründen, bestimmt nicht „vollständig gemeint".

Walther Vetter.

Bruno Aulich und Ernst Heimeran: Das stillvergnügte Streichquartett. Heimeran-Verlag, München, 1936.

Ein unterhaltsames, amüsantes Buch wird hier von zwei Münchener Autoren vorgelegt, die ihre jahrelangen Erfahrungen in einem Liebhaberquartett zum Besten geben. Sie weisen Mittel und Wege, wie man zu einem ersprießlichen, wertvollen häuslichen Musizieren gelangen kann und unterziehen sich dieser Aufgabe mit Ernst und gemütvollem Humor. Alle Kombinationen von Be-

setzungsmöglichkeiten werden angeführt und kritisch beleuchtet. Der ernsthafte Musikliebhaber begnügt sich aber nicht mit dem Spielen allein, er will sich auch Kenntnisse aneignen. Er will einiges über den Komponisten wissen, er will erfahren, wie, wann und unter welchen Umständen die oder jene Komposition entstanden ist, kurz: alles, was ihm noch sonst wünschenswert dünkt. Diesem Bedürfnis wollen natürlich auch die beiden Herausgeber dieses Buches Rechnung tragen. Sie tun es, indem sie „Hilfsbücher" in einem besonderen Kapitel anführen, werten und inhaltlich erläutern. Dabei muß es jedoch peinlich berühren, wenn Verfasser und Herausgeber eines Buches, das drei Jahre nach der Machtübernahme durch den Nationalsozialismus erscheint, Literatur empfehlen, die heute kulturpolitisch nicht mehr tragbar ist. Ebenso sonderbar mutet es an, daß im „Führer durch die Quartettliteratur" neben jüdischen Komponisten auch Vertreter des musikalischen Kunstbolschewismus angeführt werden. Dadurch erwirbt Ernst Heimeran, der für diesen Teil des Buches verantwortlich zeichnet, den Eindruck, als hätten die kulturpolitischen Richtlinien des Dritten Reiches für den privaten Kreis der Musikliebhaber keine Gültigkeit.

Rudolf Sonner.

Ilse Schamuthe: Eine Anleitung zum „Vom Blatt-Singen" anhand von Motiven, Sequenzen und Gehöretüden. Verlag Paul Westphal, Berlin 1935.

Die Tatsache, daß der Tonsinn individuell graduiert, wie auch die manchmal auftretende Diskrepanz zwischen Tonerzeugung und Tonsinn hat zu der scheinbar richtigen Annahme von „unmusikalischen" Menschen geführt. In den meisten Fällen behebt eine systematische Gehörsbildung diesen Mangel. Um das Tongedächtnis zu stärken, legt nun Ilsa Schamuthe eine Lehrmethode vor, auf Grund deren auftretende Gehörschwierigkeiten überwunden werden sollen. Durch „Merkmotive" wird das Intervall verdeutlicht und bewußt gemacht. In Erweiterung dessen folgen Übungen mit Sequenzen, die ihrerseits wieder die eigentlichen Gehöretüden vorbereiten sollen. Als mnemotechnisches Hilfsmittel dient die Vereinigung von Klang, Rhythmus und Wort wie auch eine mehrfache Wiederholung gehörsmäßiger Schwierigkeiten in den Gehöretüden. Den Übungen sind Beispiele aus der Gesangsliteratur beigefügt. Es zeugt jedoch von Instinktlosigkeit, wenn man Lieder der Juden Mendelssohn und Saint-Saëns zitiert, aber von den Liedern der Bewegung nur eines zu kennen scheint.

Rudolf Sonner.

Fritz de Quervain: Der Chorstil Henry Purcells. Paul Haupt-Verlag, Bern-Leipzig 1935.

Die vorliegende musikhistorisch wertvolle und gründliche Arbeit befaßt sich mit der Bedeutung der Anthems, welche diese im Rahmen der englischen Kirchenmusik inne hatten. Der Verfasser gibt eine sprachgeschichtliche Deutung des Wortes, das nach dem heutigen Wortsinn ein Vokalstück mit Orgelbegleitung bedeutet, das nur die anglikanische Kirche kennt. Im Gegensatz zu Hugo Riemann bezeichnet de Quervain das Anthem als nichtliturgischen Bestandteil des Gottesdienstes. Es handelt sich um ein motetten-, später kantatenförmiges Vokalstück, das von einem besonderen Kirchenchor gesungen wird. Der Verfasser hat in sehr klarer und deutlicher Weise herausgearbeitet, wie sich in Purcells Anthems formal drei Haupttypen herausbilden: das alte Motetten-Anthem, das Full-Anthem und endlich die formal dem geistlichen Konzert und der Chorkantate nahestehenden Anthems. Ausgehend von den auf Purcell und sein Schaffen wirkenden Stileinflüsse wird an musikalischen Analysen seine polyphone und homophone Chortechnik erläutert. Die Thematik wird dargestellt in der Gestaltung aus dem Bibelwort (syllabisch und melismatisch und in ihrem typischen Bewegungsablauf. Das Schlußkapitel zeigt die Verankerung von Purcells Klangstil im Harmonischen. So vertieft de Quervain das Bild dieses bedeutenden englischen Komponisten, der mit seinem Anthems sich ruhig mit den Kirchenkonzerten seiner Zeitgenossen messen kann. Die Klarheit der Formulierung der Gedanken, das Herausarbeiten der Wesensmomente im Schaffen Purcells geben dieser Arbeit de Quervains das Gepräge einer vorbildlichen musikhistorischen Arbeit.

Rudolf Sonner.

Wilhelm Altmann — A. Tottmann: Führer durch die Violinliteratur. Verlag J. Schuberth & Co., Leipzig 1935.

Professor Altmann hat seinen vielen statistischen Werken eine umfassende Zusammenstellung der Violinliteratur hinzugefügt, die ein „kritisches, systematisches und nach den Schwierigkeitsgraden geordnetes Verzeichnis" bildet. Auch die neuen Erscheinungen (ab 1901 bis zur Gegenwart) sind in bewundernswerter Vollständigkeit enthalten. Eine wichtige Ergänzung des ursprünglichen Werkes von Tottmann bildet die Hinzufügung der Erscheinungsjahre, die Altmann mit großer Sorgfalt festgestellt hat. Für die Benutzer ist es wichtig, daß jedes Werk kurz charakterisiert wird. Der Aufbau wird gekennzeichnet, die technischen Besonderheiten sind hervorgehoben, und zwar aufgrund einer guten Kenntnis der Kompositionen

und Übungswerke. Diese Angaben können Anreiz für die Erweiterung des Repertoire sein und andererseits auch die Anschaffung ungeeigneter Literatur verhüten. Es muß nur bedauert werden, daß die nichtarischen Komponistennamen in keiner Weise kenntlich gemacht worden sind, was leicht durch Hinzufügung eines Sternes oder einer anderen Angabe hätte geschehen können. Durch das Fehlen dieser Angaben wird die Benutzung erschwert, weil ja wohl jeder Künstler bestrebt sein wird, die jüdische Literatur zu meiden. Es wäre notwendig, daß für lexikalische Arbeiten aller Art eine klare Richtlinie für die Behandlung nichtarischer Namen gegeben würde.
Durch die Urteile Altmanns, die trotz der Kürze meist das Wesentliche erfassen, wird hoffentlich die Aufmerksamkeit auf vieles zu Unrecht wenig Beachtete hingelenkt. Die Subjektivität des Standpunktes bei der Beurteilung moderner Werke gibt der Aufzählung eine lebendige Note, die durchaus nicht stört. Für Nachschlagezwecke und als Geigerführer erscheint das Werk unentbehrlich, zudem nichts Ähnliches in dem Schrifttum vorhanden ist. Herbert Gerigk.

Walter Maisch: Puccinis musikalische Formgebung, untersucht an der Oper „La Bohème". P. C. W. Schmidtsche Buchdruckerei, Neustadt a. d. Aisch, 1934.

Diese Doktorarbeit bereichert die dürftige wissenschaftliche Literatur über Puccini um einen wichtigen Beitrag. Maisch hat für die Formuntersuchung die Arbeiten über Richard Wagner von Alfred Lorenz als Vorbild genommen, obwohl natürlich der Weg hier ein anderer sein mußte. „Die Aufdeckung der Beziehungen zwischen musikalischer Form und dichterischem Inhalt" war das Ziel Maischs, und er hat überzeugend dargelegt, wie verantwortungsbewußt und wie künstlerisch feinfühlend Puccini arbeitete. Das Schlußkapitel beschäftigte sich mit der Frage der Dekadenzerscheinungen in Puccinis künstlerischem Schaffen, die im Künstlerischen als nicht vorhanden bezeichnet werden. Wenn sich die Einzeluntersuchung auch nur auf ein Werk konzentriert, so sind die Ergebnisse doch für das Gesamtbild Puccinis wesentlich.

Herbert Gerigk.

Joseph Müller-Blattau: Zur Erforschung des ostpreußischen Volksliedes. Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale). 1934.

Die Untersuchung beschäftigt sich mit dem masurischen Volkslied, also mit einem besonders ertragreichen Ausschnitt des ostpreußischen Volksliedes. Es ist ein Verdienst Müller-Blattaus, hier eine erstaunlich reiche Überlieferung beinahe in letzter Stunde nicht nur festgehalten, sondern durch Veröffentlichung und Untersuchung zugänglich gemacht zu haben. Die vorliegende Arbeit enthält die wissenschaftlichen Ergebnisse. „Sie weist nach, daß in Masuren wertvollstes Gut des älteren deutschen Volksliedes unzerstört erhalten ist, bewahrt und getarnt durch die Sprache, gehalten von der Kraft der Weise. Sie zeigt zugleich die nichtdeutschen Einschläge, ihre Herkunft, ihre zahlenmäßig geringe Bedeutung." Die Masuren singen die Lieder in ihrer aussterbenden Sprache, und es mag für viele deutsche Menschen das Überraschendste sein, daß im äußersten Osten des Reiches eine der sangesfreudigsten Volksgruppen lebt. Aus umfassender Materialkenntnis heraus gibt Müller-Blattau aufschlußreiche Beispiele für die Umbildungen übernommenen Liedgutes durch die Masuren, worauf die Erkenntnis der Eigenart der Lieder aufbaut und beim Tanzlied wird besonders der fremde Einfluß klargestellt. Die Darstellung zeichnet sich durch Lebendigkeit aus, so daß die Auswirkung des mit zahlreichen Notenbeispielen versehenen Heftes hoffentlich stark sein wird.

Herbert Gerigk.

Verhandelingen van het Muziekcongres, gehouden te Antwerpen 1934 ter Gelegenheid van het eeuwfeest der geboorte von Peter Benoit. Veröffentlichungen der „Vlaamsche Muziekcongressen" Nr. 1, Antwerpen 1936.

Die hundertste Wiederkehr des großen flämischen Musikers Peter Benoit am 17. August 1934 wurde mit einem Musikkongreß in Antwerpen feierlich begangen, der in einer Folge wertvoller Vorträge die Bedeutung dieses kämpferischen Mannes zum Bewußtsein kommen läßt. In besonders enger Fühlung stand er zur deutschen Kunst und deren Vertreter. Seine Rolle im europäischen Musikleben des 19. Jahrhunderts wird noch nicht ausreichend gewürdigt. Aus diesem Grunde verweisen wir nachdrücklich auf die in niederländischer Sprache vorliegende Festschrift, die Beiträge über Benoit und die neue Musik, über seine Beziehungen zu Liszt, über sein Schaffen und seine kulturpolitischen Kämpfe und vieles andere enthält. Benoit war seiner Zeit ideenmäßig vorausgeeilt, was er anstrebte, das reift heute langsam.

Herbert Gerigk.

Knud Jeppesen: Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1935.

Wenn man eine Schallplatte von rückwärts ab-

spielen läßt, so erklingt eine Musik, die zwar nicht dem schöpferischen Willen eines Menschen entsprungen ist, aber immerhin eine Musik, die gewisse Gesetze erkennen läßt. Aus diesem Umstand schlossen die Anhänger und Jünger des musikalischen Kunstbolschewismus, daß es eine der Musik immanente Gesetzlichkeit gäbe, die alle bisherigen Regeln überflüssig mache. Das ist radikal gedachter und verwirklichter Materialismus. Das ist aber auch gleichbedeutend mit der Zerstörung des Geistigen und des Seelischen. Das ist die Verherrlichung des Stoffes, der Materie schlechthin. Der so verstofflichte Ton wird zum Selbstzweck, wird innerhalb des Zwölftonsystems zum gleichberechtigten leittonfähigen Zentralpunkt. Damit war dem Chaos der Regellosigkeit Tür und Tor geöffnet. Die Verleugnung aller grundlegenden Voraussetzungen wurde als „neue Sachlichkeit" gepriesen und führte notgedrungen zum Verfall der Musik. Der Autor des vorliegenden Buches hat den Mut, den Propheten und Kündern der „atonalen Musik" entgegenzutreten: „Die Theorie soll der zeitgenössischen Praxis nicht völlig unbesehen nachbeten. Bisweilen kann es im Gegenteil geradezu ihre Aufgabe sein, den neueren Tendenzen energisch entgegenzutreten, Mängel der Kompositionstechnik bloßzulegen und ihr die Wege der Abhilfe, der Erneuerung, zu weisen." Was Jeppesen hier ausgesprochen, hat er in seinem Lehrbuch vom Kontrapunkt gehalten. Ausgehend von den musikhistorischen Voraussetzungen führt der Weg vom zweistimmigen Satz über die drei- und mehrstimmige Imitation bis hin zum doppelten und mehrfachen Kontrapunkt, um letztlich mit der Übersicht über die wichtigsten kontrapunktischen Gesetze und Regeln zu enden. Das Lehrbuch ist fundiert auf der Geschichte der Kontrapunkttheorie und bringt für den Palestrina-Stil neue und grundlegende Erkenntnisse. Theodor Kroyer hat dem Buch ein Geleitwort mitgegeben. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn Kroyer darin über Knud Jeppesen, den Direktor des Königlichen Konservatoriums in Kopenhagen, und sein Lehrbuch urteilt: „Er gibt seinen Zeitgenossen ein Buch, aus dem sie fast alles, was sie vom Kontrapunkt wollen, gewiß aber das Beste lernen können, eben Haltung!"

Rudolf Sonner.

Musikalien

Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Herausgegeben von Hans Fischer und Fritz Oberdörffer. Band 4/5: G. Ph. Telemann, 6 Ouvertüren. Band 6: G. Benda, 12 Sonatinen und eine Sonate. Band 7: C. Ph. E. Bach, 3 Klaviersonaten nach Belieben mit Violine und Violoncell. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Den in XXVIII/1 der »Musik« gewürdigten ersten Bänden seltener deutscher Klavierstücke folgen nun 4 weitere Hefte. Während zunächst große Querschnitte durch die verschiedenen Zeiten und Stile gegeben wurden, ist diesmal regelmäßig ein einzelner Meister bedacht. Die Einführungen zu den ersten Heften waren von solch grundlegender Bedeutung, daß der Herausgeber (für die Neuerscheinungen zeichnet der zweite von ihnen verantwortlich) nun Geschichtliches und Formales wesentlich knapper behandeln kann. Dabei wird alles Entscheidende gesagt, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren.

Außer der „Ausgrabung" beschränkt sich die Tätigkeit des Herausgebers größtenteils auf Fingersätze und Hinzufügung einiger notwendigen Bezeichnungen. Dadurch wird eine Werktreue erreicht, die auf jeden Fall viel erfreulicher ist, als noch so „schön" gemeinte „Bearbeitungen". Da bei den Altmeistern die Ornamentik eine Bedeutung einnimmt, die tief in das Organische eingreift, so sind die Vorschläge für Ausführung der Verzierungen umfassend. Daß nur Anregungen und nicht bindende Verpflichtungen gegeben werden, zeugt von großem Verantwortungsgefühl. Denn wer das Verzierungswesen der Alten genauer kennt, wird wissen, daß im Einzelfalle mehrere Ausführungsmöglichkeiten sich überschneiden können, daß Zeitmaß und Verlauf der Linienführungen oft scheinbar Gleiches zu Verschiedenartigem werden lassen. Es handelt sich eben nicht um engstirnige Schulmeisterei, sondern um Bereicherung durch inneres Leben und um Erhöhung der Ausdrucksfähigkeit, die etwa beim Doppelschlag bis zu Wagner und Bruckner hinüber in ihrer Wesenheit deutlich spürbar bleibt. Oft wird dabei Grundlegendes an Beispielen aus dem Text erläutert. Für weniger vorgeschrittene Spieler sind mitunter auch Erleichterungen angegeben. Da aber nicht jeder vermag, kadenzierende Ausschmückungen bei Fermaten selbständig mit der erforderlichen stilistischen Sicherheit durchzuführen, so wäre auch in dieser Beziehung eine kleine Anregung wünschenswert. Im übrigen ist aber die aufgewandte Sorgsamkeit unbedingt zu loben.

Nach diesem Zusammenfassenden nun noch ein kurzer Überblick über den Inhalt der verschiedenen Bände.

Telemanns „VI Ouvertüren nebst zween Folgesätzen bey jedweder, französisch, polnisch, oder sonst tändelnd und welsch" sind voll solch spielerischer Frische, daß sogar fast die gesamten lang-

samen Sätze eine heitere Nebenbezeichnung tragen. Die sehr durchsichtige Anlage bevorzugt auch im fugierten Teil der Kopfsätze „leichten" Charakter. In mancherlei Zeitgebundenes mischen sich oft schon erstaunliche Kühnheiten.

Bendas Sonatinen und Sonate sind der 1780 begonenen „Sammlung vermischter Clavier- und Gesangstücke" entnommen. Bei diesen Stücken von beinahe Mozartscher Grazie bedauert man nur, daß sie so bald zu Ende sind. Sämtliche Sonatinen sind nur einsätzig, bilden zum Teil gar nur knappe Lied- oder Rondo-Formen, die mitunter fast völlig aus dem Urmotiv entwickelt werden. Das letzte dieser Kleingebilde hat eine prachtvolle Vorbereitung der Reprise. Auch die Sonate, deren langsamer Satz in den letzten überleitet, ist voll quellender Melodik und unter Tränen lächelnder Liebenswürdigkeit.

Philipp Emmanuel war kein besonderer Freund der nach Belieben von Streichern begleiteten Klaviersonaten. Nach des Herausgebers Aussage dient die Zutat nur der Bereicherung des Klanges. (Dem Referenten liegen die Sonderstimmen nicht vor.) Die beiden ersten Stücke sind Musterbeispiele älterer Sonatenform: ohne schärfere Gegensätze im 1. Satz. Die dritte dagegen besteht aus einer Riesen-Variationen-Reihe mit eingebauten Varianten. Nicht ganz klar ist die Angabe des Herausgebers „Die Streicher bedienen sich der Repetitionszeichen", da vereinzelte Glieder überzählige, doch für die Form sehr wichtige Takte aufweisen. Das edle Stück ist so außergewöhnlich kühn in Harmonik und Melodie, daß man schon mitten im Bereich der Charakter-Variation steht. Mozarts Wort: „Er ist der Meister, wir sind die Buben" wird gerade bei solch hochbedeutsamem Werk leicht verständlich! Carl Heinzen.

Paul Juon: Suite in 5 Sätzen für großes Orchester, Werk 93 (Partitur). Verlag: Richard Birnbach, Berlin.

Diese Suite erfreut durch die gewählte und doch ungesuchte Vornehmheit der Haltung. Von Brahms ausgehend, hat der Tondichter sich dem Neuland nie verschlossen, ohne indes umstürzlerisch zu werden. Seine Harmonik steht auf leicht geweitetem tonalen Boden und vermag auch in seelische Tiefen vorzudringen. Die Rhythmik — früher vereinzelt beinahe als Selbstzweck auftretend — ist überall sehr lebendig und verästelt, gibt aber gesunden Zusammenhang nie preis. Sehr fein sind die instrumentalen Lichter aufgesetzt; dabei offenbart sich die Vorliebe Juons, die Melodie als Steigerung in mehrfacher Oktavverkoppelung aufklingen zu lassen. Gerade durch die reichgegliederte Rhythmik erhält nun die leichte Verwandtschaft mit der Hochromantik ihren Persönlichkeitswert. Die Gegensätze der 5 Stücke — Vorspiel, Walzerskizze, Nachtstück, Kaukasisches Ständchen, Marsch — sind in ihrer Stimmung klar gegeneinander abgehoben, die Einfälle voller Frische, vorwiegend „leicht" und stets mit möglichster Knappheit behandelt; auch die glänzende Instrumentation ist meisterhaft „ausgespart". Auf Saxophon wird völlig verzichtet; dagegen haben Klavier und Schlagzeug reichen Anteil, werden aber durch die geforderten starken Streicher gebührend in Schranken gehalten. Ausführende wie Hörer werden an solch feinsinniger und doch temperamentvoller Art sicherlich Freude haben.

Carl Heinzen.

Eduard Künnecke: Konzert As-Dur für Klavier und Orchester, Werk 36. (Klavierauszug.) Verlag: Richard Birnbach, Berlin.

Da Künnecke von ernster Musik ausging, so scheint er nun den Traum zurückträumen zu wollen. Bei jedem Ton verspürt man den Mann, der sich sicher auf seine Arbeit versteht. Ist aber schon in den Operetten die Ausführung stärker als der ursprüngliche Einfall, so gilt das noch mehr für dies Konzert, dessen Themen größtenteils ziemlich engbrüstig und wenig entwicklungsfähig sind. Mit modernem Tanzrhythmus, mit leicht exotisch gewürzten Harmonien, mit Saxophon und gestopfter Trompete wird glänzend „gespielt"; das Klavier beschränkt sich über unheimlich weite Strecken auf Unisono-Läufe, Oktaven und Akkorde. Nur im Schlußsatz herrscht etwas wie selbständigeres Leben; doch erinnern auch hier wieder gehäufte Sequenzen an das „fließende Band". Trotz der „Schwarm"-Tonart und einem leichten Nachhall der Konzerte von Grieg und Tschaikowsky geht über allem glitzernden Klang das Herz leer aus. Für ein Werk „reiner" Unterhaltungsmusik hätte der Gehalt gereicht; aber das Instrumental-Konzert rückt schließlich doch immer in den Brennspiegel der „großen" Musik. Wenn nun auch nicht jede Neuschöpfung das Ethos von Beethoven und Brahms zu erreichen braucht, so muß man doch den hier eingeschlagenen Weg (den die allzu lockere und bequeme Imitationstechnik nicht in vorteilhafteres Licht bringt) als Irrtum bezeichnen. Carl Heinzen.

Hans Sachsse, Der neue Dom, op. 57. Volkskantate nach Worten von Hans Baumann für ein- und zweistimmigen Chor und Klavier oder Blasorchester. Verlag Leuckart, Leipzig.

Die kraftvoll fordernden Worte von Hans Baumann (der sie auch schon selbst vertont hatte) gaben Hans Sachsses Komposition den männlich

starken Antrieb. Seine Weisen zehren meist von dem schlagkräftigen und einprägsamen Anfang. So schon das erste Lied „Junges Volk, tritt an!" Hier wird den Worten besonders durch die Synkope des Anfanges ein nachhaltiger Schwung mitgegeben. Durch Gleichheit des 2. und 5. Stückes wird eine weitere Ordnung und Geschlossenheit des Eindruckes erreicht, die der Gesamtwirkung förderlich sein wird. Das innige und schlichte Lied an die „Brüder jenseits der Grenzen" steht dazwischen wie etwa der langsame Satz einer Sonate, wertvoll als Ruhepunkt und Verinnerlichung. Das sechste Stück „Ans Werk" gefällt mir in der Baumannschen Weise besser, bei Hans Sachsse erscheint es mir etwas konventionell. Der Schlußchoral „Nun steht der Dom" strebt nach großen Steigerungen im Mittelsatz, die er auch durch farbigen Wechsel der Harmonien äußerlich erreicht. Doch zeigen sich hier gerade die Widersprüche mit der vom Titel aufgestellten Forderung nach Volkstümlichkeit am deutlichsten. Das Werk ist „Den deutschen Sängern aus Altbayern und Oberpfalz gewidmet". Schon der Tonumfang des letzten Stückes, der in beinahe zwei Oktaven bis zum hohen b führt, läßt vermuten, daß der Komponist bei einer Wiedergabe in erster Linie an den Männerchor gedacht hat. Daher rühren wohl auch einige Wendungen, die — rein musikalisch gesehen — gewiß wirksam und nicht ohne Geschmack sind, die aber doch den ursprünglichen, volkstümlichen Einfällen ein Pathos mitgeben, das stark an den Konzertsaal erinnert.

Karl Schüler.

Karl Blessinger, Marsch ins Jahrtausend (Gedicht von Herybert Menzel). Für Männerchor mit 3 Trompeten, Pauken, 3 Posaunen und Tuba, op. 35. Verlag Hieber, München.

Der Titel verführt leicht zu dem Mißtrauen, es handle sich hier wieder um eines der wie Unkraut wuchernden Machwerke als „patriotischen Singmarsch", dem ist aber nicht so. Die wertvolle Textunterlage fand durch Blessinger eine anfeuernde musikalische Gestaltung. Der Männerchor ist sinnvoll verwandt in geballten einstimmigen und entfalteten vierstimmigen Sätzen. Die Modulationen erscheinen sicher gesetzt und ohne Effektwirkungen zu wollen. Häufig beschränken sich die Bläser auf Zwischenspiele und überlassen dem Männerchore die Führung. Hätte der Komponist das Werk etwas deutlicher gegliedert, so wäre ihm, vielleicht mit einem weiter ausgebauten Schluß, gewiß noch stärkerer Eindruck abzugewinnen gewesen.

Karl Schüler.

Kurt Lißmann: „Sonnengesang" Hymne für Männerchor und Orchester. Verlag: Tonger, Köln.

Das Kulturprogramm des Deutschen Sängerbundes fordert von den Männerchören die Pflege eines Liedgutes, das gedanklich und empfindungsmäßig die aufsteigende neue deutsche Geisteskultur verkündet. Es braucht sich bei der Erfüllung dieser Aufgabe nicht ausschließlich um vertonte Zeitdichtungen zu handeln. Was des Menschen Seele heilig ist, was den Geist bewegt und das Gefühl erschüttert, haben große Dichter wie jetzt so früher mit ewig geltenden Worten ausgesprochen. Kurt Lißmann, der für den Männerchor nach einem neuen, dem heroischen Charakter unsrer Zeit entsprechenden klanglichen Ausdruck sucht, hat in Dantes Hymne „Sonnengesang" eine solche Dichtung erkannt. Fast übermächtig strömen die Worte dahin, erhabene Bilder vor die Seele stellend, gewaltige Gedanken und Gefühle ausdrückend. Melodik, die dem Männerchor aus dem größten Teil seiner überkommenen Literatur geläufig ist, kann sich mit dieser Sprache nicht verbinden, auch der Harmonik sind für diese Dichtung Grenzen gesetzt. Was rein koloristisch oder nur klanglich spannend wirkt, liegt hier jenseits des dichterischen Ausdrucks. Die Melodik Lißmanns stützt sich auf genau abgewogene und in den einzelnen Teilen der Hymne zum Prinzip erhobene Intervallwirkungen. Ganze Partien bevorzugen den Sekundschritt, andere Terzensequenzen, dann wieder geben Quarten und Quintensprünge dem gesanglichen Ausdruck das Gepräge. Eine durchdachte Architektur von klaren Grundlinien, in der das Konstruktive nicht zur Formel erstarrt ist. Letzten Endes bestimmt die lebendige Bewegung, der fantasievolle Schwung, das Verhältnis der Stimmen zueinander, die Ordnungen, Spannungen und Steigerungen die Wirkungen. Eigenartig wie der vokale Satz ist auch die orchestrale Begleitung. Sie ist kein sinfonischer Überguß des gesungenen Wortes, sondern sie hält mit dem Wort und den Gesangsstimmen engste Fühlung, den Ausdruck weitend, das gesamte Klangbild um die Mittel bereichernd, die dem Männerchor zur Darstellung einer so farbenreichen Dichtung fehlen. Das neue Lißmannsche Werk gehört nicht zu den nur interessanten Stücken, die bei irgendeiner besonderen Gelegenheit aufgeführt werden, um zu zeigen, was für merkwürdige Dinge heute geschrieben werden, sondern bei diesem Chor handelt es sich um eine Komposition, deren Ethos Sänger und Hörer ergreifen muß. Rudolf Bilke.

Ekkehard. Ein Mysterium für sechs (fünf) Solostimmen, Chor und Orchester.

Dichtung und Musik von F. Max Anton. Verlag Otto Junne, Leipzig.

Ein achtenswerter Versuch, das geschichtliche Geschehen des deutschen Volkes zum kündenden Kunstwerk zu bilden. Als der getreue Ekkhard erscheint zunächst der Alte aus dem Sachsenwalde, der den alten und den jungen König berät. Der zweite Teil des Werkes bringt die Darstellung des Krieges und des inneren Zusammenbruches, aus dessen Ratlosigkeit nun wieder die Stimme eines verwandelten, neuen Ekkhard tönt: „Wenn ein Volk auf seiner Wandrung vom Wege seines Wesens abkam und im Kreise des Irrtums ging, dann rastet es erschöpft am Merkmal seiner Ausfahrt und schauet um sich, ob ihm nicht ein Helfer nahe, und ein Führer, der ihm den rechten Weg zeige. Schaue nicht um dich, mein Volk, sondern in dich; in deinem Wesen reckt sich der Wille, der dich aufrichtet, wenn du gestrauchelt bist... Die deine Väter führte: Die Sehnsucht deiner Seele leitet dich!... Die Sehnsucht deiner Seele sendet mich..." Schlußchor danach: „Sehnsucht der Seele sendet dich, Wille zum Wesen, wahre mich! Ekkhard, adle dein Volk!" Der Dichterkomponist widmet sein Werk „Allen Deutschen, die guten Willens sind!" Sein eigener Wille, aus Tat und Symbol Besinnung und Erneuerung zu formen durch das Kunstwerk, ist erkennbar in dem Inhalt. Die Musik benutzt die sichere Überlieferung des großen Konzertoratoriums und nähert sich an manchen Stellen opernhafter Wirkungsart. Karl Schüler.

Lobeda-Singebuch für Frauenchor. Herausgegeben von Karl Hannemann und Hans Lang unter Mitarbeit von Walter Rein. Hanseatische Verlagsanstalt.

Die fast zweihundert Lieder dieses Chorbuches sind zum größten Teile in Erfindung oder im Satze neu. Das Inhaltsverzeichnis bringt nahezu alle Namen, die heute von Klang sind; ein erfreuliches Zeichen, daß auch unsere Komponistengeneration nicht auf den alten Handwerksruhm der guten Bearbeitung verzichten will. Aus vielen Liedern entstanden dabei selbständige, eigenwillige kleine Kunstwerke, die bald ihre Daseinsberechtigung erweisen werden. Nur wenige gehen in der Ausbeutung des cantus firmus etwas zu weit und überladen die Melodie mit Wendungen, die man früher „akademisch" nannte. Mannigfaltig sind die Ausführungsmöglichkeiten, bei denen auch Instrumente mitwirken können. Kanons, kurze Sprüche und größer angelegte, kantatenartige Formen begleiten durch alle Kreise des großen und des kleinen Lebens und machen so das auch drucktechnisch gut angelegte Werk zu einem freundlichen, klingenden Begleiter bei allen Anlässen des Tages- oder Jahreslaufs. Wichtig wird immer die geeignete Heranbringung des Stoffes werden, damit nicht die schweren oder auch nur etwas ungewöhlichen Sätze Gegenstand einer trostlosen Klavierpaukerei werden. Wer aber in die Stimmen hineinzuhorchen versteht, der wird an dem bunten und reich entfalteten Leben oft seine Freude haben. Es ist für Schulen, Heimabende und Singabende ebenso geeignet wie zur ernst gemeinten Hausmusik.

Karl Schüler.

Georg Böttcher: Oratorium der Arbeit. Ein Volksoratorium für Männer-, Frauen-, Kinder- und gemischten Chor, Bariton- und Sopransolo, Orchester, Orgel ad lib. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Das an erster Stelle durch die DAF. preisgekrönte Werk Böttchers läßt erkennen, welche Absicht die DAF. mit ihrem Ausschreiben verfolgte. Das Werk läßt häufig einfache, schlagkräftige Weisen ein- oder schlicht zweistimmig singen, die sich Texten verschiedener Dichter, namentlich Zeitgenossen (die jedoch einzeln nicht angegeben sind), von den verschiedenen Gruppen zum Orchester singen. Es stellt also für die Singenden selbst eine wirkliche Feier dar. Der Name Oratorium deutet aber auch an, daß es außerdem für Hörer bestimmt ist, die sich also doch konzertmäßig „passiv" verhalten. In zweiunddreißig einzelnen Stücken fügt sich mosaikartig Stein an Stein, um den großen Bau zu bilden, der von einer ehrlichen und eindeutigen Haltung bestimmt wird, aber im Musikalischen nur locker miteinander verbunden ist. Die solistischen Gesänge sprechen eine andere Sprache, die sich mehr dem Opernstile nähert. Die verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten, unter denen der Komponist selbst auch als dritte Fassung „Klavier allein" zum Singen vorschlägt, geben verschiedenen Aufführungsbedingungen Raum. Die einzelnen Gruppen bilden sich um die Gedanken: Arbeitsmorgen, Bauernland, Vorabend des 1. Mai und Morgen

des 1. Mai. Zur festlichen Ausschmückung des Tages der deutschen Arbeit im Konzertsaale wird das Werk am rechten Platze sein.

Karl Schüler.

Werkleute singen. Lieder der NS. Gemeinschaft „Kraft durch Freude" mit einem Geleitwort des Reichsleiters der Deutschen Arbeitsfront Dr. Robert Ley, im Auftrag des Gaues Südhannover-Braunschweig herausgegeben von Heinz Ameln. Bärenreiter-Ausgabe 999. Das Vorwort des Reichsleiters gibt diesem Liederbuch Gewicht. Die Notwendigkeit einer solchen Sammlung ergab sich dem Herausgeber und Verlage durch die besonderen Anforderungen an eine Liedauswahl für die Feierstunden der Arbeitsfront, für die Aufgaben der Werkscharen, der kulturellen Kerntruppen in den Betrieben, und für das Gemeinschaftssingen. Die getroffene Auswahl erfolgte auf Grund der Erfahrungen in der Liedarbeit der beiden letzten Jahre im Gau Südhannover-Braunschweig. Daß der größte Teil der Volksliednotierungen und Sätze von Walter Hensel stammt, gibt mit dem Namen des Herausgebers zusammen die eindeutig klare Richtung auf nur edelstes Kulturgut der alten und neuen Zeit. So könnte das erste KdF.-Liederbuch Vorbild und Wegweiser sein.

Karl Schüler.

Kurt Schubert: 3×3 kleine Klavierstücke. Verlag Albert Stahl, Berlin W.

Die strengere Gruppe — „Inventionen" bezeichnet — wird umrahmt von tänzerischem Gepräge „Tanzende Kinder" und „Marionetten". Der Mittelpunkt der kleinen Sammlung wird dadurch am meisten vom Geistigen bestimmt. Sein frei angelegter Kanon in der Unterquarte wird nicht so ohne weiteres jedem Ohr zusagen. Leichter zugänglich ist schon das etwas impressionistisch gefärbte und rhythmisch reiche „Pastorale", während der „Ostinato" an Stelle der meist vorwaltenden zugespitzt knappen Anlage in ausdruckgeladenen Linien gesteigert wird, um dann wieder sehr fein abzuklingen. Die beiden Eckgruppen betonen mehr die Herzlichkeit, bezw. das Spielerische. Besonders unter den „Marionetten" sind ganz ausgezeichnete Staccato- und Repetitions-Übungen. Für begabte Schüler eine recht anregende Einführung in die unsentimentale (doch nicht gefühlstote) „Moderne". Daß im letzten Stück eine große Strecke vor dem Schluß der Baßschlüssel auf einem Irrtum beruht, ergibt sich aus der früheren verwandten Stelle.

Carl Heinzen.

D. Zipoli: Pastorale per Pianoforte. Trascrizione di G. Benvenuti. Verlag: A. & G. Carisch & Co., Mailand.

Der Zeitgenosse Domenico Scarlattis war vorwiegend auf dem Gebiet der Orgel tätig. Auch dies Stück ist offenbar ursprünglich für die „Königin der Instrumente" bestimmt. Der Versuch, in der Übertragung die Bässe auszuhalten, führt daher zwangsweise zu einem Verwischen des Klanglichen und der Linien. Diese Gefahr kann leicht gebannt werden, wenn ein drittes (Tonhalte-)Pedal vorhanden ist. Grifftechnisch wird oft sehr große Spannfähigkeit verlangt. Dennoch ein echtes und feines Pifferari-Stückchen mit entzückenden leichten Echo-Wirkungen und einem kristallklaren, spielerisch-bewegten Mittelsatz.

Carl Heinzen.

Walter Lang: 12 Konzert-Etüden für Klavier, op. 26. Verlag: Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Die kühnen Klanghäufungen in geweiteter Tonalität, die zunächst einen gelinden Schrecken einjagen können, sind von solcher Folgerichtigkeit, daß jeder Versuch, zu mildern, nur Abschwächung und Entstellung bedeutet. Da stellenweise — gewissermaßen als Warnung — noch kleine Versetzungszeichen eingetragen sind, so bilden vereinzelte Druckfehler eine nicht ganz angenehme Beigabe. Scheinbar gewohnte Spielfiguren wirken durch Freiheit der Lagen und Tonfolgen durchaus neu; Anlage und Verarbeitung zeugen von außergewöhnlicher Musikalität und urwüchsigem Temperament. Über Jaques-Dalcroze wird der Rhythmus bis ins Äußerste hinein verfeinert, so daß auch hier des Spielers neuartig schwierige, doch sehr dankbare Aufgaben harren. 7- und gar 13gliedrige Aufteilungen sind daher keine Seltenheit. Doch auch „gewohnte" Taktbilder erhalten vielfache Verschränkung und Überschneidung. Ein Musterbeispiel für das Gesangliche die 11. Etüde, deren Thema von Terzen und Quarten begleitet wird, zu denen sich in der anderen Hand noch Doppelgriffsexten gesellen. Die 7. ist ein nur selten unterbrochener strenger Kanon in der Oktave über sehr freiem thematischen Aufbau; der Mittelteil ist noch kühner angelegt, indem er sich auf das strenge Spiegelbild der Tasten-Symmetrie stützt. Selbst bei reiner Oktaventechnik (die die letzte Etüde in vielfältiger Form beherrscht) bleibt die Selbständigkeit der Stimmführungen deutlich spürbar. Die gesamten Spielfiguren berücksichtigen beide Hände; auch im übrigen waltet ständig erfreuliche Gegensätzlichkeit vor. Trotz aller verlangten Virtuosität und trotz scheinbar kon-

struktiven Einschlags ein Werk, das bei nachhaltiger Beschäftigung immer neue fesselnde Züge offenbart und das auch das Herz nicht leer ausgehen läßt. — Technik und Ausdruck gehen Hand in Hand: Grund genug, daß jeder Könner sich möglichst gründlich mit der Vielheit der Gestaltungsformen auseinandersetzt.

Carl Heinzen.

Ausgewählte Stücke von Friedrich dem Großen. Für Violine und Klavier bearbeitet von Carl Ettler. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von den noch viel zu wenig bekannten Kompositionen des Großen Königs werden hier einige sehr schöne und charakteristische Stücke der Öffentlichkeit übergeben. Nr. 1 ist eine Marsch-Einlage „Mars als Grenadier" für die 1752 in Paris gespielte Operette »Le bouquet du roi«, Nr. 2, ein altpreußischer Armeemarsch, die übrigen Stücke sind den Flötensonaten oder den Flötenkonzerten entnommen. Der Bearbeiter hat eine mustergültige violintechnische Einrichtung und Bezeichnung vorgenommen und den Generalbaß mit kundiger Hand und viel Feinsinn vervollständigt. Da ein mittlerer Schwierigkeitsgrad kaum überschritten wird, kann man die Sammlung als eine wertvolle Bereicherung der Hausmusikliteratur begrüßen. Von besonderer Schönheit ist der Siciliano aus der 16. Flötensonate: das sarabandenartige Largo aus der 19. Flötensonate wird mit Orgelbegleitung auch für den Vortrag in der Kirche gut zu verwenden sein.

Wilhelm Jung.

Johann Kaspar Ferdinand Fischer: Ausgewählte Klavierwerke. In der „Werkreihe für Klavier". Edition Schott. 2479.

Unter den vorbachischen Komponisten nimmt J. K. F. Fischer eine geachtete Stellung ein. Seine Einfälle sind bei strenger Wahrung der charakteristischen Formen originell und oft fesselnd, einen beweglichen und logisch geschulten Verstand und ein starkes Gefühl erkennen lassend. Die vorliegende Auswahl, die besonders die Vielseitigkeit des alten Meisters zeigen soll, ist für den Klavierunterricht lohnend durch manche instruktive,

klare Gestaltung, sie wird aber auch jedem echten Hausmusikanten eine Freude sein.

Karl Schüler.

Heinz Höhne: Acht Lieder für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung, im Selbstverlag des Komponisten.

Heinz Höhne, von Geburt Ostmärker, läßt in seinen Orchesterliedern durch farbenreiche Instrumentierungskunst die herben Schönheiten seiner ostmärkischen Heimat aufblühen. Seine aus dem Urquell deutschen Volkstums schöpfende Kraft findet ihren zwangsläufigen Niederschlag in seiner volksnahen Melodik. Höhnes heimat- und volksverbundene Musik bedeutet eine Ankündigung für ein alles Artfremde ablehnendes Volk. — Es erübrigt sich, auf die Orchestration dieser Lieder im einzelnen einzugehen. Hervorgehoben zu werden verdient die meisterliche Behandlung der Harfe. Alles in allem: Ein Blühen und ein Farbenreichtum in der Partitur der acht Lieder, wie sie sich mancher Chor- und Orchesterleiter oft wünscht.

Hans Bajer.

Helmut Paulsen: Ländliche Tänze für Streichorchester. Verlag Ries & Erler, Berlin.

Die fünf ländlichen Tänze geben eine angenehme Unterhaltung und erfrischen Spieler und Hörer gleichermaßen. Die Melodien sind ungekünstelt volkstümlich, und die künstlerische Verarbeitung beschränkt sich gleichfalls auf bodenständige Manieren. Da die Ausführung sehr leicht ist, werden die reizvollen Stücke gewiß bald von den Laien- oder Schulorchestern bevorzugt werden, denen die Pflege einer volksnahen Musik angelegen ist.

Karl Schüler.

* Zeitgeschichte *

Neue Opern

Josef Bartholemy hat die Komposition eines „Lustigen Spiels in 3 Akten" „Die Schildbürger" (Text unter Benutzung des Volksbuches, in dessen Milieu die Figuren des Dr. Eisenbart und Tyll Ulenspiegels gestellt sind, von Willy Werner Göttig vollendet.

Tageschronik

Die Münchener Festspiele im Olympia-Sommer 1936 nun bringen ihren Besuchern — da

Bayreuth „Lohengrin", den „Ring des Nibelungen" und „Parsifal" aufführt — „Rienzi", den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser", „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg". Durch diese Verständigung zwischen den beiden bedeutendsten Wagner-Festspielstätten haben die deutschen und die ausländischen Bewunderer des Meisters, indem sie den Besuch der einen Festspielstadt mit dem der anderen verbinden, Gelegenheit, mit Ausnahme der Jugendopern, das gesamte Schaffen Richard Wagners vom „Rienzi" angefangen bis zum „Parsival" in festlicher Wiedergabe zu sehen und zu erleben.

Nach einem vom türkischen Kultusministerium veröffentlichten Bericht hat das Musikleben des zu Ende gegangenen Konzertjahres, das erstmalig unter Leitung von Dr. Ernst Praetorius gestanden hat, einen so unumstrittenen Erfolg gebracht, daß man den Künstler sofort für 3 weitere Jahre für das gleiche Amt verpflichtet hat. Es wurden in einer großen Anzahl Orchester-Konzerte, die bei freiem Eintritt stattfanden, die meisten Standardwerke der klassischen Literatur aufgeführt, darunter erstmalig auch 3 Sinfonien von Bruckner, außerdem Werke von Brandts-Buys, Debussy, Graener, Honegger, Kodaly, Mjaskowsky, Necil Kazim, Trapp, Ulvi Cemal, Halil Bedi, Hasan Ferid.

Die in Halle erscheinende „Saale-Zeitung" veranstaltet zur Zeit ein vom Reichskriegsministerium genehmigtes Preisausschreiben. Die jüngste Waffengattung der deutschen Wehrmacht, die Panzer-Abwehr, deren 14. Abteilung in Halle liegt (jede Division und einige Armeekorps haben eigene Panzer-Abwehr-Formationen, wie ja auch jedes Infanterie-Regiment eine 14. (Panzer-Abwehr-) Kompanie hat, besitzt noch kein eigenes Marschlied. Dieses zu schaffen, ist Ziel des Preisausschreibens. Zunächst ist der Text des Liedes ausgeschrieben.

Neun Nationen mit 33 Werken beteiligen sich an dem Internationalen Olympischen Musikwettbewerb anläßlich der XI. Olympischen Spiele. Eine Auswahl der besten Werke des Olympischen Musikwettbewerbs wird am 15. August auf der Dietrich-Eckart-Freilichtbühne in einem vom Organisations-Komitee für die XI. Olympischen Spiele veranstalteten und von der Reichsmusikkammer durchgeführten „Olympischen Konzert" uraufgeführt; es sind die Orchesterwerke „Il vincitore" (Der Sieger) von Lino Liviabella-Italien und „Olympische Festmusik" mit den Sätzen „Einzug der Jünglinge", „Waffentanz", „Totenklage" und „Hymne" von Werner Egk-Deutschland; ferner zwei Werke für großes Orchester und Chor: „Olympischer Schwur" von Paul Höffer-Deutschland und „Kantate zur Olympiade 1936" von Kurt Thomas-Deutschland. Die einzelnen Werke werden von den Komponisten selbst dirigiert. Es wirken mit das verstärkte Berliner Philharmonische Orchester, der Bruno-Kittelsche-Chor und die Lamysche Deutsche Singgemeinschaft. Die Solo-Partien des Höfferschen Werkes singt Rudolf Watzke. Die Bekanntgabe der Preisträger nud Olympischen Sieger dieses Internationalen Musikwettbewerbs erfolgt am 2. August im Stadion bei der Siegerehrung.

Die staatliche akademische Hochschule für Musik, Berlin-Charlottenburg, ist an dem künstlerischen Rahmenprogramm der Olympischen Spiele in Berlin wie folgt beteiligt: Der musikalische Ausklang des Festspiels „Olympische Jugend", mit dessen Aufführung die Spiele in der deutschen Kampfbahn am Sonnabend, dem 1. August eröffnet werden, wird vom Hochschul-Chor und Hochschul-Orchester in Arbeitsgemeinschaft mit anderen Berliner Chören und Orchestern unter Leitung von Direktor Prof. Dr. Fritz Stein ausgeführt. Desgleichen wirken der Hochschul-Chor und zwei Hochschul-Orchester (160 Spieler), sowie ein großes aus den Militärschülern der Hochschule zusammengesetztes Blas-Orchester mit in der von Dr. Hanns Niedecken-Gebhard auf der Dietrich-Eckart-Freilichtbühne inszenierten Aufführung des „Herakles" von Händel am 7. und 16. August, deren musikalische Leitung ebenfalls in den Händen von Fritz Stein liegt. Außerdem veranstaltet die Opernschule der Hochschule für Musik am 9., 10. und 11. August in ihrem Theatersaal Aufführungen dreier deutscher Singspiele (Gluck, „Der Zauberbaum"; Weber, „Abu Hassan"; Marschner „Der Holzdieb") und der Oper „Ein kurzes Leben" (La vida breve) von Manuel de Falla unter der szenischen Leitung von Prof. Alexander d'Arnals und der musikalischen Leitung von Prof. Clemens Schmalstich.

Über musikalisches Biedermeier bringt das neuste (Juli/September) Heft der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" (Max Niemeyer Verlag, Halle/Saale) einen bemerkenswerten Beitrag von Heinz Funck (Bremen), der das Schaffen einer Gruppe kerndeutscher Komponisten um die Mitte des 19. Jahrhunderts als Biedermeier kennzeichnet und es gegen die Romantik abhebt. Im Mittelpunkt stehen dabei hervorragende Kleinmeister von Rang eines Theodor Kirchner, Carl Reinecke und Cornelius Gurlitt, deren feinsinnige Kunst meist ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Unterrichts- und Jugendliteratur betrachtet wird.

In Wien konnten drei verschollen gewesene Frühlingslieder von Mozart entdeckt werden, die sich in einem alten Notendruck befanden und die

nach der eigenhändigen Aufzeichnung Mozarts am 14. Januar 1791 entstanden sind. Die wiedergefundenen Lieder, denen die Texte „Sehnsucht nach dem Frühling" und „Kinderspiel" von Chr. A. Overbeck sowie „Dankesempfinden gegen den Schöpfer des Frühlings" von Christoph Christian Sturm zugrunde liegen, werden in Kürze herausgebracht werden.

Das „Ungarische Capriccio" von Eugen Zador wurde innerhalb der letzten Monate in Dresden, Salzburg, Steyr (O.-Ö.), Wien, sowie in den Sendern von Budapest, Lausanne, London, Luxemburg, Prag, Warschau und Wien aufgeführt.

In den Städtischen Sinfonie- und Cäciliakonzerten in M.-Gladbach werden im kommenden Winter unter Hans Gelbke folgende neueren Werke zur Aufführung gelangen: Marienkantate von Graener, Festmusik von Jung, Levantinisches Rondo von Unger, Humoreske „Vetter Michel" von Georg Schumann. Das Programm enthält ferner Werke von Wolf-Ferrari (Vita nuova), Reger, Siegfried Wagner, Liszt, Strauß und Bruckner.

Die Altistin Johanna Egli wurde für das Bayreuther Liszt-Fest verpflichtet.

Der Wuppertaler Klarinettist Oskar Kroll, der schon mehrfach in den nordischen Sendern spielte, beendete eine erfolgreiche Konzertreise durch die Sender Reval-Tallinn, Helsingfors, Stockholm und Oslo. Zur Aufführung gelangten neben älteren Kompositionen Werke von Egon Kornauth-Wien und Robert Bückmann-M.-Gladbach.

Im Rahmen der internationalen Frauenwoche in Budapest, die unter dem Protektorat der Erzherzogin Anna stand, leitete die Berliner Violin-Virtuosin und Dirigentin Marta Linz ein Konzert. Das Festkonzert wurde durch den Budapester Sender übermittelt.

Ruth Gehrs errang als Interpretin der Altpartie im „Stabat Mater" von Rossini in Bukarest einen solchen Erfolg, daß sie für die kommende Saison für drei weitere Konzerte nach Bukarest verpflichtet wurde.

Der große Erfolg, den die Solisten von Felix Raabes „Wahrhafftiger Beschreibung" bei der Uraufführung des Werkes im Sängersaal der Wartburg anläßlich des Tonkünstlerfestes fanden, hat die mitwirkenden Künstler: Konzertsängerin Anne Lonk (Sopran), Staatsopernsängerin Marta Adam (Alt) und Staatsopernsänger Rudolf Lustig (Tenor) bewogen, sich zu einer Solisten-Vereinigung zusammenzuschließen, der als Baß-Bariton nach Otto Ernst Richter, ebenfalls vom Deutschen Nationaltheater, beigetreten ist. Die Leitung dieses Weimarer Vokal-Quartetts hat Kapellmeister Dr. Felix Raabe übernommen.



Die Konzerte des Gewandhauses, die überlieferungsgemäß einen möglichst umfassenden Überblick über das Schaffen der deutschen Meister von Bach bis zur Gegenwart bieten sollen, werden im kommenden Winter in der Mehrzahl ein einheitliches Gepräge tragen. Je zwei Abende sind Beethoven und Brahms, je ein Abend ist Mozart, Bruckner und Liszt gewidmet. Ferner sind geplant: ein klassischer Abend, ein Romantischer Abend, ein Konzert mit „Musik um 1900" und ein weiteres mit „Heiterer Musik". In den beiden Chorkonzerten wird eine Bach-Kantate und das „Deutsche Requiem" von Brahms, sowie „Fausts Verdammung" von Berlioz aufgeführt werden. Von lebenden Komponisten werden Joh. Nep. David, Erwin Dressel, Werner Egk, Karl Höller, Lilo Martin, Georg Schumann und Julius Weismann mit neuen Werken vertreten sein. Als Solisten wurden bisher verpflichtet: Irma Beilke, Erna Berger, Caspar Cassado, Alfred Cortot, Rudolf Dittrich, Helene Fahrni, Edwin Fischer, Sigfrid Grundeis, Ludwig Hoelscher, Wilhelm Krüger, Emmi Leisner, Tiana Lemnitz, Heinz Marten, Amalie Merz-Tunner, Gerda Nette, Elly Ney, Hans Hermann Nissen, Julius Patzak, das Pozniak-Trio, Günther Ramin, Dorothea Schröder, Kurt Stiehler, Max Strub, Rudolf Watzke, Johannes Willy.

Das Lenzewski-Quartett, Frankfurt-M., brachte folgende neue Werke zur Aufführung: Streichquartett von Kurt Hessenberg im Kurzwellensender, Berlin; das Streichquartett op. 54 von Paul Graener im Deutschlandsender, Berlin; das Streichquartett von Rudolf Petzold im Reichssender Frankfurt-M. und die Musik für sieben Saiteninstrumente von Rudi Stefan bei der Rudi-Stefan-Feier in Bad Nauheim.

In einem Schulhaus im bayerischen Mittelschwaben wurden neue Wagner-Dokumente gefunden, und zwar ein Originalbrief Wagners und der Klavierauszug der „Meistersinger" als Druckbogen mit eigenhändigen Korrekturen Wagners. Dieses Dokument gibt wertvolle Einblicke in die Drucklegung und Vollendung des Klavierauszuges. Die Dokumente stammen von dem Kapellmeister Ludwig Eberle, der sich um die Berliner Aufführung der „Meistersinger" sehr verdient machte und

als Anerkennung die Dokumente von Wagner erhalten hat. Gefunden wurden sie jetzt bei dem Bruder Eberles.

Karl Elmendorff erhielt zum dritten Male die ehrenvolle Einladung, im Frühjahr 1937 die Deutsche Wagnerstagione am Teatro Liceo in Barcelona zu leiten. Zur Aufführung werden u. a. „Tannhäuser", die „Meistersinger" und „Tristan und Isolde" gelangen.

Generalmusikdirektor Karl Schuricht, der die holländische Sommermusiksaison mit dem Haagschen Residenzorchester eröffnete, wurde eingeladen, im Rahmen des großen Sinfonie-Zyklus in Budapest neben Furtwängler und Toscanini zu dirigieren.

Die ostpreußische Landeshauptstadt veranstaltet vom 10. bis 12. Oktober ein Bachfest. Das umfangreiche Chorprogramm des Königsberger Festes wird von der Königsberger Vereinigten Musikalischen und Singakademie ausgeführt.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein fordert die deutschen Komponisten auf zur Einsendung vom Kompositionen aller Art für die Tonkünstler-Versammlung 1937. Schlußtermin für die Einsendungen: 1. 9. 1936. Anschrift für die Einsendungen: Akademie der Tonkunst (für den Allgemeinen Deutschen Musikverein) München, Odeonsplatz 3. Rückporto ist unbedingt beizufügen.

Personalien

Der Oldenburger Landesmusikdirektor Albert Bittner wurde als Nachfolger von Johannes Schüler als Städtischer Musikdirektor nach Essen-Ruhr berufen.

Carl Maria Artz (Düsseldorf) wurde als 1. Kapellmeister an das Landestheater Meiningen für Oper und Konzert verpflichtet.

Kapellmeister Oscar Preuß von der Staatsoper Berlin ist von der neuen Spielzeit an durch Generalintendant Klitsch als Erster Kapellmeister an das Opernhaus in Königsberg (Pr.) verpflichtet worden.

Rundfunk

Der Reichssender Königsberg brachte die erste Funkaufführung von Florian Leopold Gaßmanns Oper „Die junge Gräfin". Das hübsche Werk des Mozart-Zeitgenossen (nach einer Komödie von Goldoni) erwies sich in der bereits über viele Bühnen gegangenen Bearbeitung von Dr. Ludwig K. Mayer als ebenso wertvoll wie unterhaltsam.

Wilhelm Jergers „Partita" für Orchester, die im Laufe der letzten Saison mehrfach in deutschen Sendern zur Wiedergabe gelangt ist, wurde am 29. Juni im Prager Rundfunk und am 13. Juli ds J. im Pariser Rundfunk zur Aufführung gebracht; sie ist ferner für ein Konzert der Wiener Philharmoniker unter Leitung von Dr. Arthur Rodzinski im Rahmen der Salzburger Festspiele am 16. August d. J. vorgesehen.

Erziehung und Unterricht

Der eigentlichen Hochschulabteilung an der Staatl. Hochschule für Musik zu Weimar ist seit Jahrzehnten auch eine Opernschule angegliedert, die heute in Verbindung mit der Reichsmusikkammer zu einer Opern-Chor-Schule erweitert ist. An diesem Institut sind mehrere Mitglieder des Deutschen Nationaltheaters Weimar als Lehrer tätig. Die Opernschule der Weimarer Hochschule für Musik veranstaltete unter außerordentlich großer Beteiligung im Freilicht-Theater Belvedere eine Aufführung von Mozarts Singspiel „Bastion und Bastienne", die auch in dem alten Goethetheater auf dem Gut der Charlotte von Stein in Großkochberg bei Rudolstadt, einer bekannten Goethestätte wiederholt wurde.

Das Trappsche Konservatoirum der Musik in München hat am 20. und 22. Juni seine diesjährigen Reifeprüfungen unter staatlicher Aufsicht abgehalten. Alle acht Kandidaten haben die Prüfung bestanden.

Das Evang. Kirchenmusikalische Institut in Heidelberg eröffnet sein Winterhalbjahr am 1. Oktober 1936.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22–23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Hugo Wolf und seine süddeutschen Freunde

Von Helmut Grohe-München

In Hugo Wolfs Leben spielten seine Beziehungen zu verständnisvollen Freunden eine große Rolle. In diesem Zusammenhang sind vor allem drei Persönlichkeiten zu nennen, deren Wirken in dem so aufnahmebereiten Süden Deutschlands für die Ausbreitung der Wolfschen Kunst bedeutungsvoll wurde. Ich meine Emil Kauffmann in Tübingen, Hugo Faißt in Stuttgart und Oscar Grohe in Mannheim. Die Freundschaft Wolfs zu den drei Süddeutschen fand ihren dokumentarischen Niederschlag in den bereits in den Jahren 1903, 1904 und 1905 [1]) veröffentlichten lückenlosen Briefsammlungen, die angesichts von Wolfs lebhaftem Drang, sich verständnisvollen Menschen gegenüber mitzuteilen, den er mit Wagner gemeinsam hat, eigentlich eine vollständige Wolfbiographie für die Jahre 1890 bis 1898 darstellen. Hier öffnet die so reizbare und verschlossene, aber übervolle Seele ihre Schleusen und beschenkt uns mit diesen so persönlichen und intimen Bekenntnissen eines Musikers, der sich wenigstens von seinen Freunden verstanden fühlt. Doktor Emil Kauffmann, der älteste der drei Freunde, war seit dem Jahre 1873 Universitätsmusikdirektor in Tübingen. Er hatte, durch einen Aufsatz Josef Schalks aufmerksam gemacht, Wolfs erste Lieder kennengelernt und hatte daraufhin an den Komponisten geschrieben. Seine Familie hatte in freundschaftlichen Beziehungen zu Eduard Mörike gestanden, und im Zeichen dieses von Wolf enthusiastisch geliebten Dichters knüpfte sich die Freundschaft um so leichter. Kauffmann trat auch bald als Wolfapostel in Erscheinung, in dem er im „Schwäbischen Merkur" die Mörikelieder begeistert besprach. Es folgte anschließend ein Aufsatz auch über die Wolfschen Goethelieder, und fortan wirkte er mit der Feder und mit dem Taktstock in verständnisvoller Treue für den liederreichen Freund, der ihn auch in Tübingen alsbald besuchte. Der schöne briefliche Nachklang dieser Zusammenkunft sei hier zitiert: „Die Erinnerung an die wunderherrlichen Tage in Tübingen beherrscht noch immer mein ganzes Leben! Es ist der Goldgrund, darauf Freundschaft, Liebe und Enthusiasmus in feurigen Zeichen ihre unvergänglichen Züge dauernd eingegraben haben. Nichts soll dieselben wieder verlöschen können." Nicht minder schön und ergreifend auch das folgende, dankbare Freundschaftsbekenntnis: „Lassen Sie sich an mein Herz drücken und lassen Sie mich schweigen, denn Worte vermögen es nicht auszudrücken, was mich beim Durchfliegen Ihrer herrlichen Besprechung meines ‚Italienischen Liederbuches' so innig und freudig bewegte. Genug an dem: Sie haben mich voll und ganz verstanden. Was ich aus tiefster Seele liebend gegeben, in Liebe ward es hingenommen und empfangen. Und diese mich beseeligende Gewißheit, in meiner Kunst geliebt zu sein, gibt mir neue Kraft zu leben und Mut zu neuen Taten. Haben Sie, teurer Freund, Dank, tausend Dank für Ihre mir Kraft und Leben spendende Liebe, denn wahrlich ich bedarf ihrer gar sehr."

[1]) Bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Am 5. August 1893 heißt es in einem Wolfschen Brief an Kauffmann: „Vor ungefähr 14 Tagen schrieb mir ein Rechtsanwalt Faißt aus Stuttgart sehr viel Schmeichelhaftes und Artiges; unter anderem berief er sich auch auf Ihre Besprechung der Italienischen, der er vollkommen beipflichtete. Ich vermute, daß Herr Faißt in freien Stunden Baritonist ist, was ich sehr zu bedauern hätte, da ihm solchergestalt nur ein ganz kleiner Wirkungskreis auf dem Gebiet meiner musikalischen Lyrik zu Gebote stünde. Grüßen Sie ihn bitte doch gelegentlich von mir und sagen Sie ihm, daß ich nichtsdestoweniger keinen Groll gegen ihn hege, weil er nur über eine Baritonstimme verfügt."

Nun, Freund Faißt wußte fortab diese Baritonstimme sehr wirkungskräftig in den Dienst der Wolfschen Muse zu stellen, noch mehr aber wirkte er durch die Zündkraft des begeisterten Feuers, das im Zeichen Hugo Wolfs in seiner gewichtigen Persönlichkeit loderte. Ich kann mich aus meinem Vaterhaus noch recht gut der Besuche dieses herzhaften und kernigen Schwaben erinnern. Ich sehe ihn noch vor mir: ein schwarzer Gehrock spannte sich über die korpulente Figur des dunkelhaarigen Barden, aus dessen brillebewehrten Augen eine Gemütstiefe und Kunstliebe sprach, die einem das Herz aufgehen ließ. Seine Besuche bei meinem Vater verliefen nie anders, als daß am Flügel zwischen 25 und 40 „Wölfe" durchgenommen wurden — nicht nur die für die tiefe Lage geschriebenen —, und noch heute steht dieser prächtige Landsmann Mörikes in der Erinnerung vor mir, wenn etwa „Biterolf", „Die Fußreise" oder „Das Wächterlied auf der Wartburg" erklingen. Wie Wolf selbst seinen Freund Faischti sah, der nicht nur in Stuttgart und Umgebung, sondern sogar bis hinauf nach Berlin und hinüber nach Wien werbend und mitreißend Wolflieder sang, geht aus folgenden Zeilen Wolfs vom 30. November 1896 hervor, die ein Berliner Konzert betreffen. „Gerade in dem Augenblicke, da ich diese Zeilen schreibe, durftest du — es ist halb neun Uhr abends — mit dem ‚Prometheus' loslegen. Wie schade, daß keine Telephonleitung mir die grollenden Töne, mit denen du jetzt die verwegensten Berliner selbst niederdonnern wirst, vermitteln kann. Ich sehe dich förmlich vor mir, wie du, als Prometheusscher Halbgott dich fühlend, zürnend über die Glatzen des Parterres hingerichtet, Raketen von Invektiven mit Stentorstimme dem unsichtbaren Gotte ins Gesicht schleuderst. Bravo, bravissimo! Ich fühle mich in diesem Augenblick ganz als Zuhörer, der sein ‚Gut gebrüllt, Löwe!' dir um so weniger vorenthalten kann, als aller Wahrscheinlichkeit nach vorauszusehen ist, daß du der Löwe des Abends sein wirst."

Mit diesem gewaltigen Organ wirkte Faißt auch unermüdlich als r e d e n d e r Werber für die Kunst des Freundes. So schreibt ihm Wolf am 4. Juni 1897: „Du bist ja schon rein der ewige Jude, so rastlos schweifst du umher, oder um dir mit einem sympathischeren Vergleich aufzuwarten, du bist der reine Wotan als Wanderer. Möge dir's wohlbekommen!" Als einst anläßlich eines Wolfschen Besuches in Stuttgart Faißt wegen der Vorbereitung eines Konzertes den ganzen Tag auf den Beinen war und am Abend selbst dieser Unentwegte auf Wolfs Bitte, mit ihm einiges durchzunehmen, mit der Klage streikte, er könne nicht mehr, er sei zu müde, kam die ahnungslos erstaunte Frage Wolfs: „Ja, von w o s denn?"

Es klingt wie ein Abschiedsgruß für immer an Kauffmann und Faißt, als der schon dem Tode verfallene Wolf in einem seiner letzten Briefe an den Anwalt und Sänger sich vernehmen läßt: „Ach Ihr goldigen, schwäbischen Sommerwesten (wie Mörike einmal seine Landsleute poetisch nannte), was seid ihr neidenswerte Leute! Mögen sie nie aussterben! Grüß mir dein schönes, herrliches Schwabenland und sei herzlichst umarmt von deinem vergrämten und abgetakelten Hugo Wolf."

Wir kommen nun zum dritten der süddeutschen Freunde, zum Mannheimer Landgerichtsrat Oscar Grohe, meinem Vater. Ich habe als kleiner Junge Wolf noch gesehen und ihm die Hand geben dürfen. Und es bildet meine früheste, allerdings ganz nebelhafte Erinnerung, daß ich als Dreijähriger mit einiger Angst in die dunklen Augen eines Mannes mit dem erschreckenden Namen Wolf blickte. Ich bin in meiner Kinderzeit oft von Wolfscher Musik in den Schlaf gesungen worden, wenn mein Vater im Nachbarzimmer musizierte. Diese Töne machten mir jedenfalls mehr Freude, als der häufige abendliche Vortrag Mendelssohnscher und Silcherscher Männerchöre, die aus einem benachbarten Biergarten herübertönten. War es im Falle Kauffmann der Berufsmusiker, dessen Interesse zunächst durch die so tief eindringliche und neuartige Vertonung Mörikescher Dichtungen geweckt wurde, war es im Falle Faißt zunächst der Sänger, den die Lieder interessierten, so war es im Falle Grohe ein vom traditionellen Kunstverständnis seiner Vaterstadt erfüllter Musikfreund. Oscar Grohe wurde durch denselben Aufsatz Josef Schalks auf Wolf aufmerksam, der schon Emil Kauffmann veranlaßt hatte, mit dem jungen österreichischen Tondichter in Verbindung zu treten. Er ließ sich Wolfsche Lieder kommen, wandte sich unter ihrem Eindruck an den Komponisten, dem er auch gleich das Interesse von Felix Weingartner vermeldete, der damals am Mannheimer Hoftheater als erster Kapellmeister wirkte und schon recht bekannt war. Das war im Frühjahr 1890. Am 18. Oktober desselben Jahres kam Wolf zum ersten Male nach Mannheim. Er stieg bei meinem Vater ab, besuchte dann auch Weingartner, der ihn unter anderem nötigte, mit ihm Richard Strauß' „Don Juan" vierhändig zu spielen. Wolf war recht teilnahmslos, was der Interpretation des Werks durchaus nicht zustatten kam. Viel ersprießlicher war die Vorführung des Spanischen Liederbuches aus dem Manuskript vor Weingartner und Grohe, von der beide Zuhörer ganz überwältigt waren. Von da ab war mein Vater ganz für Wolf gewonnen. Wie Kauffmann mit der Feder, Faißt mit der Stimme, so warb er am Klavier. Und ähnlich wie Faißt in Stuttgart die musikalischen Kreise für Wolf erwanderte, so durcheilte mein Vater für den Komponisten Mannheims Quadrate. Nicht umsonst segnete einmal Wolf in einem Brief die langen Beine des Freundes, mit denen er von Gott begnadet sei und die ein Symbol des Fortschrittes darstellten. Bereits am 9. April 1891 führte Weingartner Wolfs „Christnacht" für Soli, Chor und Orchester in einem Mannheimer Abonnementskonzert auf. Wolf war anwesend und hörte zum erstenmal ein eigenes orchestrales Werk. Der Erfolg war nicht schlecht, doch bemängelte die Presse die etwas dicke Instrumentation.

Mein Vater hatte sich inzwischen mit der Pianistin Jeanne Becker verheiratet, einer Tochter des Gründers und Primarius des Florentiner Streichquartetts Jean Becker.

Mein Vater war als Amtsrichter in das badische Städtchen Phillipsburg versetzt worden, wo Wolf meine Eltern im Anschluß an seinen zweiten Mannheimer Aufenthalt besuchte. Dort vertiefte sich die Freundschaft, an der nun auch meine Mutter teilnahm. Es wurde viel musiziert. Wagners und Bruckners Werke und Wolfs Lieder lösten einander ab. Im Januar 1894 kehrte Wolf nach seinem ersten Berliner Liederabend auf dem Wege über Darmstadt abermals in Mannheim ein. Inzwischen war meine Mutter nach kurzer, glücklicher Ehe in Breisach verstorben, wo mein Vater inzwischen amtiert hatte. Er ließ sich nun wieder nach Mannheim zurückversetzen. Hier lernte Wolf bei meinem Vater den von Stuttgart herübergeeilten Faißt persönlich kennen. Wolf nahm sofort seine Lieder mit ihm durch. Dabei passierte eine Episode, die ebenso kennzeichnend ist für das dem Künstler gegenüber besonders tückische Objekt, wie für die Reizbarkeit des Musikers Wolf. Als man gerade bei dem zarten und empfindungsgeladenen Lied „Anakreons Grab" war, schlug unsere Kuckucksuhr mit aufdringlichem Getöse 12 Uhr. Wolf knallte den Klavierdeckel zu und enteilte in arger Verstimmung. Die Geschichte ging in die Wolfbiographie über, und somit ist jener Störenfried auf seine Weise gewissermaßen unsterblich geworden. Diese besondere Uhr existiert bei uns heute noch! Inzwischen hat sich in Mannheim ein ganzer Wolf-kreis zusammengefunden, der für den Tondichter sich einsetzte. Vor allem war es der Musikverleger Heckel, der Sohn des Wagnerfreundes, dann aber auch die Mäcenin und ehemalige Sängerin Anna Reiß und der Hoftheaterintendant Bassermann, die Wolf tiefes Verständnis entgegenbrachten. Mein Vater stieß deswegen auf nicht allzu heftigen Widerstand, als er die Annahme von Wolfs einziger vollendeter Oper, dem „Corregidor", zur Uraufführung am Mannheimer Hoftheater vorschlug. Ein großer Teil des Briefwechsels mit Oscar Grohe—Wolf hat, in einem Zeitraum von acht Jahren, 206 Briefe und Karten an meine Eltern gerichtet — ist erfüllt von der Opernnot. Wolf lechzte geradezu nach einem geeigneten Textbuch, und mein Vater nährte dieses Verlangen. Wolf schrieb einmal an ihn: „Ich bin es wahrlich schon der Anerkennung Ihres Eifers schuldig eine Oper zu schreiben." Mein Vater suchte den Komponisten zu beraten und leitete ihm vor allem eine Reihe von Stoffen und Büchern zu, die zwar er für geeignet hielt, die aber bei Wolf z. T. auf schroffe Ablehnung stießen. Bis dann am 18. Januar 1895 ein überglücklicher Brief aus Wien melden konnte: „Ein Wunder, ein Wunder, ein unerhörtes Wunder ist geschehen. Der langersehnte Operntext hat sich endlich gefunden; fix und fertig liegt er vor mir und ich brenne nur so vor Begierde mich an die musikalische Ausführung zu machen. Sie kennen doch die Novelle ‚Der Dreispitz' von Pedro de Alarcon? Dieselbe ist bei Reclam erschienen. Frau Rosa Mayreder, eine mir seit Jahren bekannte geniale Frau hat das Kunststück fertiggebracht, die Novelle in ein äußerst wirkungsvolles Opernbuch umzuwandeln und sich künstlerisch auf der Höhe des Dichters zu halten. Freund Schalk, dem ich das Buch vorgelesen, äußerte sein überschwengliches Entzücken über die außerordentliche Kunst und Geschicklichkeit der Verfasserin und meinte, es sei die komische Oper par excellence."

Die musikalische Ausführung wurde bald in Angriff genommen. Wolf hatte durch Vermittlung meiner Mutter in Berlin das kunstsinnige Ehepaar Freiherrn und Frei-

frau von Lipperheide kennengelernt. Durch deren Großzügigkeit war es Wolf vergönnt, den größten Teil der Oper auf der Lipperheideschen Besitzung Schloß Matzen bei Brixlegg in Tirol ohne Störung durch Sorgen um das tägliche Brot zu komponieren. Nach einigen Schwierigkeiten und den üblichen Verschiebungen fand dann die denkwürdige Uraufführung des „Corregidor" mit großem, ehrlichem Erfolg unter der Leitung von Kapellmeister Hugo Röhr am Sonntag, dem 7. Juni 1896, also vor nunmehr 40 Jahren, am Mannheimer Hoftheater statt. Wolf war zu diesem Ereignis, das wohl äußerlich der Höhepunkt seines an rauschenden Erfolgen allerdings armen Lebens darstellte, wieder nach der Stadt am Rhein gekommen. Es war sein letzter Besuch. Gerade als durch das allmähliche Bekanntwerden der Lieder und durch einen Garantiefonds, den die Freunde zusammenbrachten, Hugo Wolf allmählich materieller Sorgen enthoben wurde, machten sich die ersten Anzeichen jener furchtbaren Erkrankung bemerkbar, die Wolf in jahrelangen Qualen dahinsiechen ließ, der progressiven Paralyse. Am 19. September 1897 trat zum Entsetzen der Wiener Freunde ein Anfall von Größenwahn auf, der die Überführung unseres Tondichters in eine Heilanstalt nötig machte. Mit einigen Rückschlägen dauerte dieses entsetzliche Leiden bis zum 22. Februar 1903.

Heute erklingen die Wolfschen Lieder in allen Konzertsälen — man kann schon sagen — der Welt. Dieser köstliche Schatz deutscher musikalischer Lyrik ist in seinen schönsten Stücken Besitz jedes musikfreudigen Volksgenossen geworden. Diese unvergänglichen musikalischen Miniaturbilder, die dem Wortdichter bis in die verborgensten Tiefen seiner Seele nachspüren, ragen in unsere heutige, von der damaligen Zeit so grundverschiedenste Epoche hinein. Die musikalische Kunst war damals die Verklärung des Feierabends einer unterrichteten und verständnisvollen bürgerlichen Schicht. Es blieb die immer nur schwer zu erfüllende Sehnsucht jedes Schaffenden „aus hoher Meisterwolk" bis zum Volke durchzudringen, Gemeingut des ganzen Volkes zu werden, wie es z. B. den Werken Verdis und Puccinis in Italien ungleich rascher und leichter beschieden war, wie bei uns etwa dem Werke Wagners. Ich glaube, die Voraussetzung für diesen Volkserfolg ist nicht zum mindesten die aktive musikalische Betätigung des einzelnen Volksgenossen, statt einer nur passiven Haltung gegenüber der Musik, und zwar in einer fast obligatorischen Weise, wie heute z. B. die Sportbetätigung. Bei uns immer erstrebt, in allen möglichen Versuchen wiederholt und vergeblich in Angriff genommen, dem Italiener in die Wiege gelegt — denn ihn treibt es zum Singen, ob Arbeiter oder Fabrikherrn — ist diese Aktivierung heute mehr denn je auf dem Wege, auf breitester Grundlage verwirklicht zu werden. Ein musikalisch geschultes Volk wird auch anständige Musik hören wollen und in sich aufnehmen können, auch ohne akademische Bildung. Der künftige Deutsche verabscheut den seichten Kitsch, der noch als Überbleibsel einer Epoche, da Musik als Fabrikware vertrieben wurde, heute noch lebt, der aber längst klanglos zum Orkus hinabgegangen sein wird, wenn noch unsere Enkel und Urenkel Hugo Wolfs „Grüß dich, Deutschland, aus Herzensgrund" inbrünstig und begeistert anstimmen.

zum Schluß. Der Musikwissenschaftliche Verlag in Wien und Leipzig, dem wir die vortrefflichen Ausgaben Brucknerscher Sinfonien in den Originalfassungen verdanken, hat einen großen noch unveröffentlichten Teil des musikalischen Nachlasses von Hugo Wolf erworben, den er im Herbst dieses Jahres zu veröffentlichen gedenkt. Es handelt sich um über 40 ungedruckte Lieder nach verschiedenen Dichtern, die zum Teil ausgesprochene Jugendlieder sind, von denen aber eine ganze Reihe ihrem Wert nach in die reife Schaffenszeit des Komponisten hineinragt. Außer diesen Liedern werden noch Skizzen und Fragmente zu Instrumentalwerken veröffentlicht werden. Ein Teil dieses Manuskriptschatzes wurde seit Wolfs Tode von den — gelinde gesagt — überängstlichen Nachkommen österreichischer Freunde des Komponisten gehütet und nicht herausgegeben, bis die Not der Öffentlichkeit zu ihrem Recht verhalf. Ich durfte vor einigen Monaten in die Manuskripte Einblick tun und fand darunter die Vertonung eines Eichendorffschen Gedichtes, dessen Worte mich in diesem Zusammenhang symbolisch anmuteten:

„Manches Lied, das ich geschrieben
wohl vor manchem langen Jahr,
da die Welt von treuen Lieben
schön mir überglänzet war,
find ich's wieder jetzt voll Bangen,
werd ich wunderbar gerührt,
denn so lange ist vergangen,
was mich zu dem Lied verführt."

Otto Nicolais „Lustige Weiber"

Entstehung, Werdegang und Schicksal seiner einzigen deutschen Oper mit den unbekannt gebliebenen Nummern

Von Georg Richard Kruse - Berlin

Ende Januar 1834 war der vierundzwanzigjährige Otto Nicolai von Berlin aus in Rom eingetroffen, wo er das ihm von der Regierung übertragene Amt als Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol antrat, das er bis 1837 bekleidete. Schon immer mit Opernplänen beschäftigt, war er mit dem Impresario Merelli in Verbindung getreten, der als Pächter der Wiener Hofoper ihn als Kapellmeister dahin schickte, wo Nicolai ein Jahr lang tätig war. Hier komponierte er den größten Teil einer italienischen Oper „Rosmonda d'Inghilterra" und kehrte 1838 nach Rom zurück, bemüht, für seine „Rosmonda" eine Bühne zu finden und weitere Opernaufträge zu erhalten. Immer in Geldnot, auf Unterrichtgeben angewiesen, erreichte er endlich doch, daß seine Oper nach mehrmaliger Umarbeitung in Triest angenommen wurde, wo sie unter dem Titel „Enrico II." am

26. November 1839 die Uraufführung erlebte und freundliche Aufnahme fand. Neun Tage vorher war in der Mailänder Scala auch Verdis Erstlingsoper „Oberto" in Szene gegangen. Inzwischen hatte Nicolai für das Königliche Theater in Turin die Oper „Il Templario" (nach demselben Stoff wie Marschners „Templer und Jüdin") komponiert, die am 11. Februar 1840 einen Erfolg erzielte, der ihn sogleich zum gefeierten Maestro in ganz Italien machte und dieses Werk auch das Ausland eroberte. Im Dezember desselben Jahres brachte Genua die Oper „Gildippe ed Odoardo", und am 13. März 1841 die Scala „Il Proscritto" heraus, der durch Primadonnenintrige einen Mißerfolg erzielte. Nach einem kurzen Aufenthalt in Tirol kehrte Nicolai am 1. April nach Wien zurück, wo er seinen „Templario" mit Merellis Gesellschaft im Opernhause in Szene setzen und dirigieren sollte, was am 31. Mai auch erfolgreich geschah. Darauf wurde ihm der Antrag gemacht, wieder als Kapellmeister in den Verband der Hofoper zu treten, und diesmal in Nachfolge Konradin Kreutzers als Erster. Sein Gehalt betrug monatlich 166²/₃ Gulden, das aber wegfiel, wenn er Urlaub nahm; ferner war die Komposition einer neuen deutschen Oper vereinbart. Zunächst aber wurde er der Schöpfer der Philharmonischen Konzerte, die am 28. März 1842 unter seiner Leitung ins Leben traten und sich zu glanzvoller Höhe erhoben, wie sie auch heute noch den ersten Rang im Wiener Musikleben einnehmen. Die Verpflichtung, eine neue deutsche Oper zu liefern, drückte Nicolai schwer, so gern er sie erfüllt hätte; aber er fand kein Textbuch, und so entschloß er sich, den „Proscritto" für die deutsche Bühne umzuarbeiten. Otto Prechtler und Siegfried Kapper bemühten sich um den Text, und Nicolai schreibt: „Kein Stück blieb unverändert und ungefähr die Hälfte der ganzen Oper komponierte ich ganz neu." So gelangte sie am 3. Februar 1844 unter dem Titel „Die Heimkehr des Verbannten" zur zweiten Uraufführung, der im Lauf der Jahre etwa 40 Wiederholungen folgten. Aber weitere Verbreitung fand sie nicht. Am 20. Dezember 1845 folgte dann der „Templario" in deutscher Bearbeitung als „Der Tempelritter", ohne die Wirkung der früheren Aufführung durch die Italiener zu erreichen.

Nicolai erkennt auch an, daß die Deutschen von ihm, dem Deutschen, mit Recht etwas anderes als die Bearbeitungen der italienischen Opern verlangen konnten. „Aber woher ein wirksames Textbuch nehmen in einem Lande, wo es keine Dichter gibt, die eine Ahnung von der richtigen Anfertigung eines solchen Buches haben und wo vor allem — für neue Opern nichts getan und so gut wie nichts gezahlt wird? Scribe verlangt für einen Operntext 12—20 000 Francs, und Deutschland gibt für eine neue Oper einschließlich des Textes entweder nichts, höchstens aber 500 Gulden, welches die für meine Oper stipulierte Summe war." Schon 1842 hatte er ein Preisausschreiben erlassen, auf das einige 30 Dichtungen (darunter drei Rienzi und eine Gudrun) eingingen, ohne daß eine brauchbare darunter war. Er selbst suchte bei Gozzi, Goldoni, Lope, Calderon und anderen nach Stoffen. Kapper will ihn dann auf „Falstaff" hingewiesen haben, worauf er sich dann bald für die „Lustigen Weiber" entschied und den jungen Kasseler Dichter Jakob Hoffmeister mit der Versifizierung beauftragte, der auch die ersten beiden Nummern lieferte.

Die am 5. Dezember 1845 in Partitur beendete Nr. 1 beginnt mit der später beibehaltenen Musik zum Auftritt der Frau Fluth, jedoch mit dem Hoffmeisterschen Text:

Nein, das ist wirklich doch zu toll,
Ein wahrer Spaß zum Lachen;
Ich weiß nicht, was ich denken soll
Von solchen argen Sachen.

Dann folgen die nächsten fünf Zeilen mit dem gewohnten Text; weiterhin heißt es:

O schönste Frau, Ihr schmachtet
Mit Blicken, ich verstand,
Ich weiß, wonach Ihr trachtet,
Und biete Herz und Hand.
Was soll das heißen? Hab' ich je
Ihm Blicke zugeworfen, he?

Bis zum Auftritt von Frau Reich der gewohnte Text. Sie sollte ursprünglich dieselben vier Zeilen singen wie Frau Fluth, wofür Nicolai die üblichen einsetzte bis zum Austausch der Briefe.

Nun kommt eilig auf die beschleunigten Achtelfiguren Frau Hurtig und singt:



Schöne Frauen, guten Morgen,
Habe vieles zu besorgen:
Briefe hin und her zu tragen,
Schäferstunden anzusagen.
Doch zuerst komm' ich vom Hause
Meines Herrn mit diesem Strauße,
Soll ihn Ännchen überbringen,
Muß noch viele Wege springen
Kreuz und quer, ist sie zu Haus?

Fr. Reich: Gebt mir nur Euren Blumenstrauß,
Ich will ihn schon besorgen.
Doch, Ihr kommt uns diesen Morgen
Eben recht, Ihr könnt uns nützen.

Fr. Fluth: Ja, Ihr müßt uns unterstützen!

Fr. Hurtig: Herzlich gern, wenn ich es kann,
Helfen möcht' ich Jedermann.

Fr. Reich: Hier diesen Brief erhielt Frau Fluth.

Fr. Fluth: Und diesen hier Frau Reich.

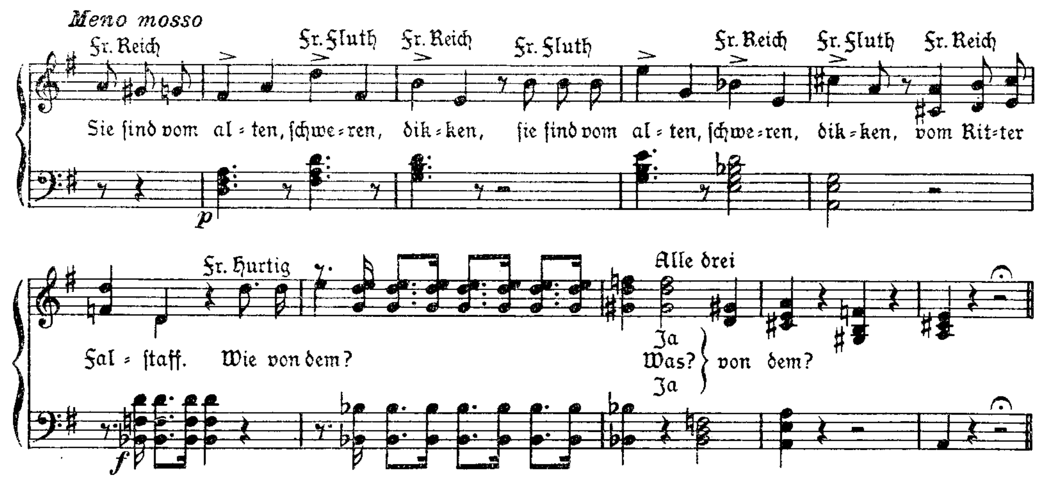
Fr. Reich: Und beide sind aus einer Brut.

Fr. Fluth: An Inhalt beide gleich.

Fr. Hurtig: Das ist unglaublich! Und von wem?

Fr. Fluth: Von wem? (Beide Frauen lachen.)

Fr. Hurtig: Ihr lacht, als wolltet ihr ersticken,
So sagt mir nur von wem!



Beide (abwechselnd): Sie sind vom alten — schweren — dicken
Vom Ritter Falstaff.

Fr. Hurtig: Wie, von dem?

Beide: Ja, von dem.

Alle drei: Welch ein Frevel! Zweien Frauen
Stellt der alte Sünder nach.
(nacheinander)
Mich ergreift Entsetzen, Grauen,
Überdenk' ich mir die Schmach usw.
(mit teilweis veränderter Musik)
Alter, nimm dich jetzt zusammen usw.



In der Partitur hatte Nicolai diesen Schlußteil ursprünglich in Viertelnoten (Allegro vivace) geschrieben und erst nachträglich in Achtelbewegung (Allegretto vivo) notiert. Durchweg ist eine sorgfältige Durcharbeitung der ersten Partitur ersichtlich, die sich auch auf den Gesangstext erstreckt, an dessen Gestaltung er wesentlichen Anteil hat. Er schreibt an Hoffmeister: „Hier sehen Sie also, wie ich aus Ihrem Terzett ein Duett gemacht habe. Es hat dadurch einige Änderungen erlitten, aber eher gewonnen, schon weil es kürzer ist." Er schickt auch einen genauen Entwurf der folgenden Szenen, einschließlich des Duetts zwischen Fenton und Reich mit und führt das Personal an mit kurzer, aber scharfer Charakterisierung der einzelnen Partien und der Fachbezeichnung, der entsprechend die Besetzung zu erfolgen hätte. Er betont auch nachdrücklich, „daß der Ton der Sprache Leuten aus dem Volke angemessen und also ohne alle Elevation sein muß, ja, bei Falstaff noch mehr heruntersteigen und derb werden kann. Nur Fenton und Ännchen dürfen etwas mehr Poesie haben".

Die im Januar 1846 entstandene, ebenfalls vollständig instrumentierte Nr. 2 ist wieder ein Terzett, und zwar zwischen den Männern Fluth, Reich und Fallstaffs Diener Bardolph, das in die Oper gar nicht aufgenommen wurde. Nicolai schrieb an Hoffmeister, der bisherige Plan erfordere zuviel Personen, und jede Person, die erspart werden könne, sei ein Risiko weniger. Sie kämen auch unter vier Akten nicht aus, er habe jetzt nur drei. Frau Hurtig und Bardolph bleiben ganz weg; es wären ohnehin noch drei Frauen, und der Charakter der Hurtig würde dem der Frau Fluth zu ähnlich werden. — Der Text des Männer-Terzetts lautet:

Fluth: Ha, Schurke!
Bardolph: Laßt das Schlagen!
O Herr, bleibt mir vom Leib!
Die Wahrheit nur zu sagen,
Sir John liebt Euer Weib.
Fluth: Mein Weib, Was muß ich hören?
Bardolph (zu Reich): Auch Euer Weib, Herr Reich,
Will Falstaff Euch betören,
Denn beide liebt er zugleich.
Fluth (für sich): Ich weiß mich kaum zu fassen.
Reich (mit Phlegma): Er wird die Alte mir
Doch ungeschoren lassen.

Bardolph: Ei ei, was denket ihr?
Nichts läßt er ungeschoren,
Alt oder jung, ihm ist es gleich.
Fluth: Ha, könnt' ich ihn durchbohren,
Ich rächte mich sogleich.
Bardolph: Dann hat er auch erfahren,
Daß Euch die Frau'n zum Geld
Die Schlüssel aufbewahren —
Reich (erschrocken): Halt, guter Freund, was sprecht Ihr da?
(für sich) O weh! das wär' gefehlt.
Fluth (für sich): Wen sollte das nicht wild bewegen?
Der Kopf steht mir in voller Glut.
Ich fühle Eifersucht sich regen
Und kenne meines Zornes Wut.
Mit List werd' ich mein Weib beschützen,
Bin ich nicht Herr und Ehemann?
Mir soll ein feines Mittel nützen,
Zu züchtigen den Herrn Galan.
Reich: Das Ding ist doch zu überlegen,
Ich habe Weib und Geld und Gut;
Liebt Falstaff meines Geldes wegen,
So bin ich auf der Hut.
Mein Weib wird sich schon schützen,
Und sie verführt mir kein Galan,
Ich lasse keinen Feind daran.
Bardolph (für sich): Ein gutes Werk bringt reichen Segen,
Das man an seinem Nächsten tut;
Geschieht es auch des Geldes wegen,
Ein gutes Werk bleibt immer gut.
Die Tugend werd' ich schützen,
Wie ich es lebenslang getan,
Und meinem Nächsten willig nützen,
Wenn ich dabei gewinnen kann.
Reich: Guter Freund, laßt Euch vergehen,
Nas' und Hörner uns zu drehn.
Fluth (zu Bardolph): Ganz recht, erst will Beweis' ich sehn.
Bardolph: O, liebe Herrn, das kann schwarz auf weiß geschehn.
Denn von Falstaff angetrieben,
Hab' ich für den dicken Mann
Diese Briefe euren Frau'n geschrieben,
Weil er selbst nicht schreiben kann.
Fluth u. Reich: Ha, du Schurke!

Bardolph: Hört nur weiter, eh ihr so was zu mir sagt:
Ach, für meine Tugend leider
Bin ich aus den Dienst gejagt,
Denn ich wollt' ihm heute Morgen
Jene Briefchen nicht besorgen.
Fluth (für sich): Aus dem Grund muß ich erfahren,
Wie die saubern Sachen stehn.
Reich (für sich): Drohen meinem Geld Gefahren,
Soll Herr Falstaff Wunder sehn.
Fluth (zu Bardolph): Folge jetzt! Nichts will ich schonen,
Deinen Eifer zu belohnen.

Wenn Nicolai auch mit der Ausschaltung dieser Nummer vom praktischen Standpunkt aus im Recht war, ist es doch sehr schade, daß sie nicht Verwendung finden konnte, denn sie ist textlich wie musikalisch durchaus gelungen, wie schon der beigegebene Ensemblesatz erkennen läßt. Die Wut des eifersüchtigen, aufbrausenden Fluth ist ebenso treffend ausgedrückt wie das Phlegma des Herrn Reich und die ruhige Überlegenheit Bardolphs in seiner ironischen Kantilene. Im Zusammenklang der drei Stimmen mit dem scherzhaften Orchestersatz ist die Wirkung ausgezeichnet.

Bedauerlich, daß Jakob Hoffmeister bald Wien verlassen mußte. Nicolai setzte dann die Textbearbeitung mit einem andern Kasseler Dichter, S. H. Mosenthal, der als Hauslehrer bei einem Buchhalter des Hauses Rothschild in Wien lebte und sein erstes Gedichtbändchen veröffentlicht hatte, fort, der in rascher Folge Nummer für Nummer folgen ließ, für deren jede er zehn Gulden erhielt. In Papa in Ungarn, im Schlosse des Grafen Carl Esterhazy, vollendete Nicolai am 9. Juli 1846 den ersten Akt, setzte dann in Wien die Arbeit in frohester Stimmung fort und beendete am 10. September das zweite Finale. Hierauf machte er dem neuen Pächter der Oper, Balochino, einem früheren Schneider, die Anzeige, daß die neue deutsche Oper noch in diesem Jahre dem Vertrage gemäß aufgeführt werden könne, worauf er antworten ließ, sie sei für das vergangene Jahr zu liefern gewesen, und die Annahme ablehnte. Bis 1. November war der dritte Akt einschließlich der Chor- und Ballettnummern fertiggestellt, aber es blieb trotz aller Reklamationen bei dem Entscheid Balochinos, und Nicolai mußte zu allseitigem Bedauern von Wien Abschied nehmen. Nachträglich hat Nicolai dann noch eine unbekannt gebliebene Szene für Fenton geschrieben, um dem Ersten Tenoristen der Wiener Hofoper, Joseph Erl (1811—1874), eine dankbare Solonummer zu schaffen, die für den Anfang des dritten Aktes nach dem Mondschein-Chor gedacht war als Nr. 13; sie ist aber wohl nie gesungen worden, da sie nicht in der Partitur steht. Sie beginnt mit den ersten vier Takten von Fentons Romanze im zweiten Akt als Vorspiel und einem Rezitativ:

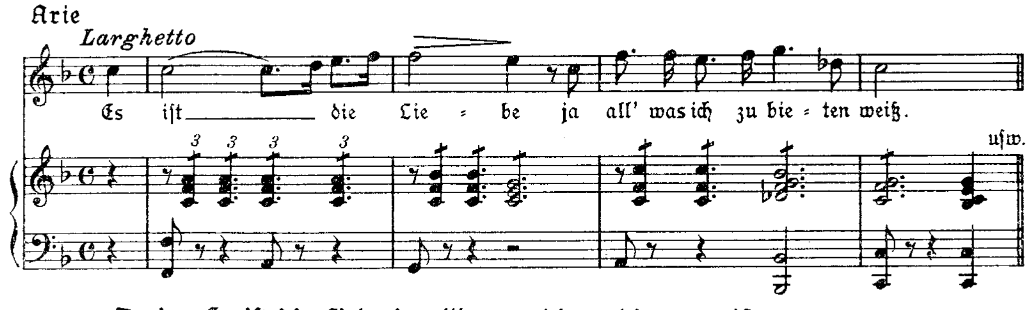
Der heißersehnte Augenblick, er naht sich nun.
Noch säumt der Mond, die stille Wiese zu bestrahlen,
Auf der sich heut der Elfen froher Chor
Versammeln wird zum Scherz und muntern Spiel.

Ariofo



Dort lachst du mir entgegen mit deinem Zauberblick;
Des Priesters heil'ger Segen bringt Wonne mir und Glück.
Was Reichtum dir auch spendet,
Vergnügen, Lust und Scherz,
Nach mir allein sich wendet
Dein liebesehnend Herz.

Arie



Arie. Es ist die Liebe ja all', was ich zu bieten weiß,
Es ist die Liebe der treuen Herzen schönster Preis.
Die andern bieten Gold und Zier,
Was aber bietet Fenton dir?
Nur seine Liebe.
Ja, meine Liebe gibt mir zur kühnen Tat den Mut.
O nehmt, gute Elfen des Haines, uns in eure Hut,
Ihr schützt ja gern ein liebend Paar.
Es ist die Liebe ja all', was ich zu bieten weiß usw.

Die Melodie der Arie ist die eines früher komponierten, sehr beliebt gewordenen Liedes „Die Träne"; der Text wohl auch von Mosenthal neu gedichtet.
Frei geworden, suchte Nicolai wieder Tirol auf, feierte in Mozarts Geburtsstadt am 9. Juni 1847 seinen 37. Geburtstag und führte vier Tage später seine 1832 zur Einweihung des Doms in Posen komponierte Messe auf. Nach einer Kur bei Priesnitz in Gräfenberg traf er Ende September in Berlin ein, wo sich ihm bald Aussichten auf eine Anstellung am Opernhaus und nach Mendelssohns Tode auch am Dom eröffneten, aber erst am 1. März 1848 konnte er seine Ämter antreten. Inzwischen hatte er wenigstens die Ouvertüre zu seiner Oper vollendet, aber der Ausbruch der Revolution verhinderte die Aufführung, die erst, nachdem Nicolai am 20. Februar als letzte Nummer Falstaffs Trinklied geschrieben hatte, am 9. März 1849 im Opernhause in Szene ging. Abgesehen von der freundlichen Aufnahme der Oper von seiten des Publikums, die sich sogar in damals noch seltenen Hervorrufen äußerte, brachte der Abend für den Meister schmerzliche Enttäuschungen. Sein Vater war ferngeblieben, und auch Liszt, den er in einem sehr herzlichen Brief eingeladen hatte, kam nicht; was er von der Presse zu erwarten hatte, darüber war er sich auch klar. Am 25. März dirigierte Nicolai die 4. Aufführung zum letzten Male, dann verschwand die Oper vorläufig vom Spielplan, und er erlebte keine weitere Aufführung mehr, auch nicht an einer anderen Bühne. Er hatte auch nicht die Freude, die Oper gedruckt zu sehen; und die kritischen Stimmen konnten ihn nicht ahnen lassen, daß sie nach 90 Jahren noch die Welt entzücken würde. Am 11. Mai starb er plötzlich. Die allgemeine Verbreitung seines Lebenswerkes hat sich nur allmählich im Lauf einer ganzen Reihe von Jahren vollzogen. Die Hamburger Bühne lehnte 1850 die Aufführung rundweg ab und gab die Oper erst sechs Jahre später. Königsberg brachte das Werk seines großen Sohnes erst 1853, Wien 1852, pietätlos entgegen Nicolais ausdrücklicher Vorschrift mit von Proch nachträglich komponierten Rezitativen statt des gesprochenen Dialogs. Man ist heute erfreulicherweise wieder davon abgekommen. Von allem Wohl- oder Übelwollen der Bühnenleiter und Kritiker, dem Dauererfolg seines Werkes hat der Schöpfer der „Lustigen Weiber" nichts erfahren. Wie alle die heiteren Genien der deutschen Oper, Mozart, Weber, Lortzing, Cornelius, Goetz, Hugo Wolf, ist auch Nicolai nach schweren Daseinskämpfen allzufrüh der Kunst entrissen worden. Aber die Werke sind lebendig geblieben.

Furtwängler — Krauß — Böhm

Drei Dirigenten — drei Temperamente

Von Julius Friedrich-Berlin

Mehrere Jahrhunderte sind ins Land gegangen, seitdem Lully, ehemals königlicher Küchenjunge und später glanzvoller Erneuerer der französischen Oper, den Tod in Ausübung seines Berufes fand. Zum Verhängnis wurde diesem energischen Exerzitienmeister der Hofkapelle der Taktierstock, mit dem er sich eine Zehe verletzte, als er gar so ungestüm den Rhythmus verteidigte. Eine Blutvergiftung setzte seinem ruhmreichen Leben ein vorzeitiges Ende. Von jenem unheilbringenden Monstrum, einer Art Tam-

bourknüppel, wie wir ihn noch bei den Schrittmachern des Trommler- und Pfeiferchors, den Spielmannszügen der Militärmusik finden, bis zur heutigen dünnen und spitz sich verjüngenden Gerte unserer Konzert- und Theaterkapellmeister ist es ein langer Weg. Er kennzeichnet gleichzeitig Wesen und Wandlung des Dirigierens, das im Augenblick bei seiner höchsten Verfeinerung und in seinem persönlichsten Wirkungsfeld angelangt ist.
Die Entwicklung des Dirigierens folgt den gleichen Spuren wie die Geschichte der Musikanschauung überhaupt. Je stärker sich die Individualität des schöpferischen Genies seinem Werke aufprägte, und je umfangreicher und je vielschichtiger sie den Klangapparat anlegte, desto mehrdeutiger wurde die Partitur. Die wogende Aktivität der Romantik, in der Wagner in unaufhaltsamem Fanatismus eine neue musikalische Dramaturgie vollendete, in der die programmatischen Fanfaren den Neudeutschen den Anbruch einer neuen musikalischen „Beschreibungs- und Erzählungskunst" verkündeten und in der Berlioz' Instrumentarium eine wahre Hexenküche orchestraler Effekte zusammenbraute, brachte auch den „musikalischen Graphologen" am Pult auf den Plan, dessen Hellsichtigkeit und dessen urpersönlichem Instinkt man die Entzifferung und Enträtselung der allzu geheimnisvoll gewordenen Handschriften zutraute.
Die Tradition unserer „modernen" Dirigenten-Erscheinungen beginnt also mit der Romantik. Von hier aus rührt auch die Leuchtkraft ihrer Existenz, die vordem anonym war und nicht einmal auf den Programmen vermerkt wurde. Das empfinden wir heute als dieselbe Ungerechtigkeit wie den Größenwahn kleinmeisterlicher „Generalmusikdirektoren", die ihren Namen in dicken Lettern auf den Plakaten über den Komponisten setzen, dem sie zu dienen vorgeben. Ein tüchtiger Mann, wie der als Brahms-Interpret unvergleichliche alte Max Fiedler, hat der Titelsucht seinerzeit eine schöne Abfuhr erteilt, als er stolz bei der Bezeichnung „städtischer Kapellmeister" verblieb, die ja heute den Wert durch ihre Seltenheit besitzt. Diese Auswüchse im Wirken des Dirigentenstars sind bezeichnend für die Ohnmacht der schmalspurigen Mitläufer einer Entwicklung, nie aber für den wirklich Großen.
So versinken denn auch meistens alle Vorwürfe, die eine geniale Persönlichkeit wie Wilhelm Furtwängler in bezug auf seine theatralische Sendung über sich ergehen lassen mußte. Das Urteil eines Juden, wie Richard Specht, der in ihm zwar „die vollkommenste Synthese jener beiden Typen" sieht, die „Richard Wagner als Neuerwecker des künstlerischen Begriffs des Orchesterleiters herangebildet hat, des Typus Bülow und des Typus Richter, des Geistreichen und des „Herzreichen", der ihn aber als „Musiker an sich" hinstellt, der sich für die Probleme der Bühne nicht wesenhaft zu interessieren vermag, um dramatisch zu musizieren, ist allerdings längst verstaubt. Jedoch kürzlich äußerte noch ein sehr bekannter Intendant, daß Furtwängler überhaupt kein Verhältnis zur Oper habe, im Gegenteil, daß seine Gegenwart am Pult das musikalische Drama belaste. Wenn man diesen Dirigenten in langen Abständen und in der ganzen Vielfältigkeit seiner Tätigkeit verfolgt hat, begreift man die Quelle einer solchen Bewertung. Furtwängler ist rücksichtslos von seinem Erlebnis überzeugt und duldet keine Kompromisse. Darin hat er in vollem Umfang recht. Denn auch in der Oper und noch vielmehr im musikalischen Drama erwächst alles Leben aus der Musik.

Die Deutung ihres Charakters und ihrer seelischen Beziehungen bestimmt alle weiteren Maßnahmen, mögen es szenische Anordnungen, darstellerische Gesten, gesangliche Vorgänge oder das Bühnenbild sein. Ein Umbiegen des musikalischen Anlasses zugunsten einer bequemeren oder für den einzelnen vorteilhafteren Schaustellung des Könnens gibt es nicht. Das bedeutet keine Einengung oder einen hemmenden Zwang, sondern es ist das unumstößliche Gesetz einer künstlerischen Aufführung, das der vollendeten Leistung den größten Spielraum läßt, deren sie bedarf: die Geschlossenheit. Nun gab es eine Zeit, in der eine Oper nach den „Ideen" des Regisseurs betrachtet wurde. Zunächst wurde das keine ungesunde Auffrischung verzopfter Gewohnheiten. Ein alter schläfriger Hoftheater-Stil trat ab vom Podium, um einem belebenden Feuer der Darstellung und der künstlerischen Einleuchtung des Geschehens Platz zu machen. Das geschah aber immer noch auf dem Boden der musikalischen Voraussetzungen eines Werkes, und der Typ dieser Regisseure ist auch heute noch ein Idealfall im Theaterleben. In den moralischen Wirren der Nachkriegsjahre jedoch, vom Schrei des Expressionismus ergriffen und in futuristischen Bewußtseinsstörungen verstrickt, wurde die Opernbühne der Tummelplatz wilder Experimente. Es bestanden überhaupt keine Grenzen weder zum Text noch zum Musikalischen hin, dieses wurde vergewaltigt und mußte das Verbrechen dulden. Glücklicherweise hatten diese Anarchisten der deutschen Bühne nicht den Erfolg, der ihnen von der beherrschenden jüdischen Kritiker-Gilde beglaubigt wurde. Eine weit gefährlichere Beeinflussung jedoch kam von einer Gruppe, die im Anschluß an berechtigte Forderungen zur Entrümpelung des Darstellungsstils in der Oper die Morgenröte entfesselter Schauspielkunst aufsteigen sahen. Nun wurde die „Neuinszenierung" Trumpf, und es gab Kreise, die ernstlich den Urheberschutz für solche Taten forderten, und selbstverständlich auch Tantiemen, wenn man ihnen etwas abgeguckt hatte. Die Vorstellungen vom Wesen der Oper waren versunken, ihre unverletzlichen Bindungen wurden mißachtet und selbstverständlich auch das musikalische Gewissen des Dirigenten, das sich solchen zügellosen Eingriffen widersetzte. Diese Anschauungen, die sich von den ursprünglichen Bewegungsenergien des Musikalischen und der gestaltenden Kraft seiner Vorschriften entfernten, geistern noch heute in den Köpfen mancher Theaterleiter. Auch Furtwängler hatte mit ihnen zu kämpfen, und daher stempelte man ihn zum „absoluten Musiker", dem das Theater ein Buch mit sieben Siegeln wäre. Dabei war er der letzte, der seine Befugnisse überschritt, er garantierte weiter nichts als die Echtheit des musikalischen Bildes in seiner Gesamtheit, aus dem auch die dramatischen Antriebe Gestalt gewinnen. Nie hatte er die Zwangsjacke für den Sänger oder Regisseur gewollt, wenn diese im Rahmen ihrer Aufgabe blieben, die er restlos erfüllen ließ. Wohl aber verbat er sich Änderungen an der musikalischen Grundlage, die nur eine Auffassung verträgt, wenn sie wirklich innerlich tragen soll.

Zwar gab es auch für Furtwängler Zeiten, in denen ihn die Konzertliteratur mehr anzog als das Theater, aber damit beweist man nicht seine mangelnde Eignung. Der Sohn des Münchener Archäologen ist von Rheinberger und Schillings nachhaltig auf dieses Gebiet hingeleitet worden. „Von der Picke an" diente er als Repetitor und Chordirektor in Breslau, Zürich und München, später als Kapellmeister in Straßburg

Deutsche Dirigentenprofile



Heinz Dressel, Lübeck



Ewald Lindemann, Braunschweig



Albert Bittner, Essen



Martin Egelkraut, Augsburg



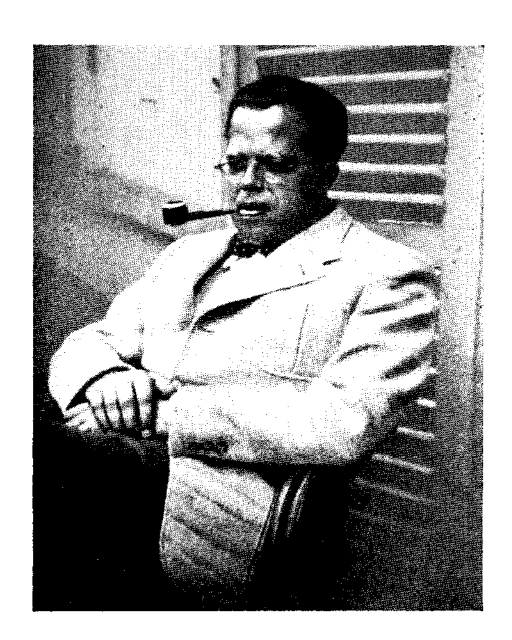
Foto-Wedekind, Dessau

Helmut Seidelmann, Dessau



Foto C. Dieckmann, Bremen

Walter Beck, Bremen



Karl Zwißler, Mainz



Helmut Kellermann, Zittau

unter Pfitzner. Der Zufall, daß er Abendroth ablöst, brachte den Erfolg des Unbekannten in Lübeck als Konzertdirigent, was damals schon die höchste Stufe der Kapellmeisterlaufbahn bedeutete. Von den Mannheimer Opern-Ereignissen jedoch sprechen schon berühmte Fachleute des Theaters, Wien und Berlin wurden auch hierin eindeutige Höhepunkte, und das diesjährige Bayreuth müßte endlich alle seine Widersacher mundtot machen. Denn die ergreifende Steigerung des dramatischen Erlebnisses durch die aufrüttelnde Gewalt der orchestralen Sprache und die nahtlose Zusammenfassung aller musikalischen Ausdrucksmittel wird jedem unvergeßlich bleiben, der Zeuge des ersten Festspiel-Zyklus gewesen ist.

Wie wenig äußerliche Umstände Furtwänglers Charakter als Dirigent modellierten, belegt sein Verhältnis zu Beethoven, das sich ähnlich wie jetzt bei Wagner in langen Jahren des Ringens um die stilistischen Wesenheiten zu einem kaum mehr steigerungsfähigen Gleichklang des künstlerischen Wollens entwickelt hat. Wer die Stationen dieser Besitzergreifung verfolgt hat, etwa beginnend mit dem Heidelberger Beethovenfest, bei dem schon die ersten romantischen Schleier der Auffassung zurückgezogen wurden und bei dem die subjektive Kraftlinie des klassischen Formbaus in den Vordergrund rückte, der weiß, wie ernst dieser Kampf im Eigenleben einer ausschließlich intuitiven Schwingungen nachspürenden Persönlichkeit wie Furtwängler gewesen ist. Bei Bach verschließt sich derselbe Dirigent vorläufig noch den theoretischen Argumenten nach historischer Gleichschaltung der Deutung.

Neben Furtwängler ist Clemens Krauß wohl die am meisten diskutierte Erscheinung am Pult. Berühmt wurde er über Frankfurt durch seinen Sprung nach Wien, das ihm und seinem Amtsantritt mit einiger Skepsis entgegensah. Ein „wohlmeinender" Kritiker berichtet von „Äußerlichkeit, Oberflächlichkeit, Unstetheit", von der Fernwisser „Kunde bekommen hätten". Aber schon die ersten Inszenierungen sollen dieser Fama alle Spitzen abgebrochen haben, sie hießen „Rosenkavalier", „Meistersinger" und „Cosi fan tutte". Die Stärke von Krauß deuten sie schon an, sie liegt bei Richard Strauß und Mozart. Clemens Krauß hat sich geradezu den Ruf eines „amtlichen" Interpreten der Werke Straußens erworben. Sein spritziges Musikantenblut, die technisch geschliffene Beherrschung aller virtuosen orchestralen Belichtungsskalen, die zündende Agressivität seiner Tempi, alles das wird von ihm zu überschäumender Wirkung gebracht. Er weiß um die erfolgreiche Verwendung manueller Kniffe, aber sein Intellekt und seine Prima-Vista-Routine bekommen nie die Überhand, das naive Temperament bestimmt auch bei ihm den suggestiven Durchschlag seiner Interpretation, die in jeder Phase ihres Einsatzes beteiligt ist und mitreißt. Seine besondere Vorliebe gilt auch Mozart. Hier fesselt ihn die musikalische Straffheit der Ordnung und die vitalen Bewegungszüge der Melodik, die er bis zur Neige auskostet. Nirgendwo hält sich unter ihm ein falsches Pathos, niemals überfrachtet er den Ausdruck nach der sentimentalen Seite, ein echter Buffogeist inspiriert die natürliche Harmonie eines Erlebnisses, das, ganz aus dem Musikalischen geboren, dramatischen Instinkt offenbart. Nicht ganz so verhält es sich mit Wagner. Es ist keine Überraschung, daß er den „Meistersingern" am nächsten steht. Nicht allein das „musikalische Lustspiel" gibt den

Ausschlag, es hat wohl Anteil an dieser Sympathie, in erster Linie sind es die kontrapunktischen Ansätze dieses Dramas, der geschlossene Musizierwille der Partitur, die dem Dirigenten und der künstlerischen Persönlichkeit Clemens Krauß entgegenkommen. Krauß vergrößert nichts, obwohl er intensiviert, aber Krauß verniedlicht ungern das lyrische Erlebnis, indem er ihm schmeichelt. Daher schließt er sich hier nicht immer voll auf, daher folgt er den weiten Flächen der seelischen Aussprache oft mit Zurückhaltung, die manche als innere Dürre empfinden, und daher übergeht er Dinge mit einem musikalischen Bogen, die andere durchglühen. Das ist keine Schwäche von ihm, das ist seine Haltung, zu der er allerdings niemanden verleiten kann, der anderen Idealen nachjagt wie er. Dieses klare Musikantentum, in allen künstlerischen Ausmaßen zu höchster Vollendung gebracht, sagt jedenfalls mehr zu als die wirren „Prophetien" mittelmäßiger Dunkelmänner. Krauß ist überhaupt ein Feind jeglichen Weihrauches, und niemals „zelebriert" er, wo er sinnlich überzeugen kann.

Beim Nachwuchs hat sich Karl Böhm in die vorderste Front gearbeitet. Von Haus aus war er Jurist, und er wurde zum Dr. jur. promoviert. Aber seine Beziehungen zur Musik gehen bis in die früheste Kindheit zurück. Während er die Schule schwänzte, wohnte er Opernproben im Grazer Theater bei. Dadurch hätte er beinahe das Abitur verpaßt, aber dadurch auch war es möglich neben anderen musikalischen Studien, daß er im gleichen Hause schon 1920 als erster Kapellmeister fungierte. Karl Muck entdeckte sein Talent in Mariagrün. Das Resultat dieser Begegnung findet sich in dem Engagement an die Münchener Staatsoper, die er als erster Kapellmeister verließ, um den Darmstädter Generalmusikdirektor einzutauschen. 1931 stieg er in die Nachfolge Egon Pollacks in Hamburg ein und 1933 wurde seine Tätigkeit neben verschiedenen Berliner Gastspielen vorläufig mit der Wahl zum Dresdener Generalissimus gekrönt. Böhm ist der jüngste der drei hier skizzierten Theatertemperamente, und seine Anlagen deuten auf eine Fortsetzung der Dirigentennatur von Clemens Krauß hin, obwohl seine innere Struktur robuster und zum Teil urwüchsiger erscheint. Er hat ein starkes Gefühl für breite, herbe Linien, überall unterstreicht er die Profile der musikalischen Gegenstände, fängt die Ideen in großen plastischen Entwicklungen ein. Sein Wagner ist noch nicht so reif im Ethos und in der Erotik wie der Furtwänglers, aber er ist beherzt und faszinierend in der sinfonischen Blickrichtung. Der „Tristan" von Böhm wird ein einziger Hymnus des Orchesters, und in der Siedehitze der klanglichen Leidenschaftlichkeit steht er dem von Furtwängler um nichts nach. Mit draufgängerischer Ader verschreibt sich Böhm auch Strauß. Er ist dabei nicht so sehr der „Feuerwerker", der sich in die sprühenden Raketen der Partitur verliebt, sondern mehr der frische Junge, der über allen Wundern und über allen Abgründen einer sündhaft schönen Welt den Kopf nicht verliert. Man nennt diese Art der Hingabe gesund, und Böhm gehört zu denen, die ihren Kern dem Augenblick zu opfern vermeiden. Er bewahrt sich den musikantischen Mut, ohne ihn zu verschleudern, und er gibt letzte Erfüllung in dem, was er empfindet, wenn er auch kein Freund von „seelischem Zwielicht" ist, mit dem viele Großen ihre Offenbarungen begründen.

Deutsche Dirigentenprofile

Walter Beck-Bremen

Entscheidende künstlerische Formung erfährt Walter Beck, der in Halle (C. de la Porte) erste musikalische Studien absolvierte, in Süddeutschland. Voran in München, wo Felix Mottl, Franz Fischer, Otto Heß, Karl Muck den jungen, am National- und Residenztheater wirkenden Musiker beeindrucken, dessen wissenschaftliche Studien Adolf Sandberger leitet. Landschaftliche Verwurzelung (Thüringen, die Heimat zahlloser deutscher Kantorengeschlechter) wird einerseits aufgelockert und aufgeschlossen durch beschwingte spätneudeutsche Letztromantik, andererseits vertieft und vergeistigt durch die vor allem von Mottl und Muck ausströmende Mozart-, Wagner- und Brucknerklassik. Wichtig auch die engen Beziehungen des jungen Musikstudenten und Korrepetitors zu dem jungdeutschen Kreise um Rudi Stephan, dem Beck übrigens bis heute ein treu-anhängender Wegbereiter geblieben ist. In die Theater-Wanderjahre nach dem Kriegsdienst (Regensburg, Würzburg, Darmstadt unter Balling, Gastspiele in Italien) mischt sich von Anfang an resonantes Auftreten im Konzertsaal (München, Tonhalle), bis Beck 1924 als städtischer GMD. nach Magdeburg berufen wurde und hier eine künstlerische Ausstrahlungskraft unter Beweis stellen konnte, die Oper und Konzert gleich intensiv beschwingt. (Bremen, dessen Oper Beck seit 1934 leitet, gab ihm vorerst leider nur episodische Gelegenheit, als Konzertdirigent zu überzeugen.)

Sucht man die personalstilistische Haltung des Dirigenten und des Musikers Walter Beck festzulegen, entwinden sich einem sofort Begriffe wie Mozart-, Wagner-, Brahmsdirigent als zu eng. Bremen hat seit langem an seinen Kapellmeisterpulten in Oper und Konzert keinen Stabführer gehabt, der — wie es für Beck bezeichnend ist — heute die Urfassung von Bruckners Neunter in aller Herbheit zwingend sich auftürmen läßt, während er gestern der „Zaubergeige" W. Egks eine Interpretation gab, deren vor anderen besondere Höhenlage auch der Komponist würdigte, und morgen Rossinis glitzernde „Barbier"-Partitur zärtlich musizieren wird. Der verständig-kritische und für eine abgerundete Leistung aufgeschlossene Hörer wird Beck gegenüber schnell zu dem Bewußtsein gelangen, daß Beck mit derselben Eindringlichkeit Figaro oder Simone Boccanegra, Tristan oder Ein kurzes Leben, Arabella oder Susannens Geheimnis nebeneinanderrücken kann. Nicht etwa aus Routine oder aus vielseitigem snobistischem Tätigkeitsdrang, sondern weil er wirklich die besondere geistige und stilistische Aufgabe jedes Kunstwerkes bis zum letzten Kern auszuschöpfen vermag. Es bezeichnet und bedeutet schon etwas, sich durch eine Werkaufstellung ausweisen zu können, die von Andrea Gabrieli und Claudio Monteverdi bis zu Hermann Reutter und Igor Stravinsky dreihundert Jahre europäischer Musikgeschichte ziemlich gleichmäßig berücksichtigt. Das kennzeichnet immerhin schon die seelische und geistige Spannweite des Interpreten. Anstatt sich vornehmlich zur Ausdeutung eines hochwertigen, aber doch begrenzten klassischen oder romantischen Meisterkreises berufen

und zum Vorstoßen in altes und junges Neuland nur gelegentlich verpflichtet zu fühlen, ist Beck eine Begabung, in der nichts als die Aufgabe drängt, künstlerische Werte — ob bekannt oder unbekannt, ob anerkannt oder umstritten — zum Klingen zu bringen und ans Licht zu fördern. So begegnet in Becks Tätigkeit immer wieder ein Abweichen von landläufigen Bahnen, das auflockern, fesseln, Neues gewinnen will: bald Gluck-, bald Haydn-, Zelter-, Hasse-Ausgrabungen, bald „Entdeckungen" junger deutscher Komponisten (Chemin-Petit). Hier wie sonst immer fühlt sich Beck weniger als Deuter, mehr als Mittler des Kunstwerkes, als Hüter seines Lebens- und Klangwerdens, zugleich als Führer durch das Werk, der einer schwierigen Komposition ruhig einmal durch Wiederholung am selben Abend oder in kurzem Zeitabstand den Weg zu ebnen sucht. Ein Dirigententum, das unter der Zielsetzung durch ein gesundes Werturteil steht: schon den frühen Programmen Becks gaben markante Akzente die Namen, die heute die Geltung der deutschen Musik bestimmen. Fritz Piersig

*

Albert Bittner-Essen

Albert Bittner-Oldenburg wurde mit Beginn der Spielzeit 1936—37 als Musikdirektor nach Essen berufen.

Auf vorgeschobenem Posten — im Nordwesten unseres Vaterlandes — waren sich Land und Stadt Oldenburg auch in kultureller Beziehung von jeher ihrer besonderen Mission bewußt. Gestützt auf eine hundertjährige Tradition des Landesorchesters, war der Anspruch auf eine vielseitige und erstklassige Kraft zur Leitung des hiesigen Musiklebens berechtigt und ist in dem Generalmusikdirektor Albert Bittner voll und ganz erfüllt worden. Seine dreijährige Tätigkeit in Oldenburg als Leiter des Landesorchesters, als Operndirigent und Leiter von Oratorienabenden, als Pianist und Redner gestattet es, ein klares Bild seiner Persönlichkeit zu entwerfen:

Albert Bittner erwarb sich als Mensch in seiner Schlichtheit und Geradheit schon bald das Vertrauen seiner Mitarbeiter und des Publikums. Ein ideales, freundschaftliches Verhältnis verbindet ihn mit seinen Musikern und ist die Grundlage für ein lebendiges und überzeugendes Musizieren. Durch sein überragendes Können, dem sich eine leidenschaftliche Musikbeflissenheit zugesellt, wurde A. Bittner seinen Mitarbeitern eine wahre Autorität, und es gelang ihm immer wieder — bei Hintansetzung seiner Person — Musiker wie Hörer in den Bann der von ihm nachgeschaffenen Werke zu ziehen.

Die vielseitige Ausbildung seiner schon in frühester Gymnasiastenzeit sich zeigenden musikalischen Anlagen kommt ihm in seinem jetzigen Wirkungskreis zustatten. 1900 als Sproß einer früheren Orgelbauerfamilie in Nürnberg geboren, betätigt er sich schon als Gymnasiast in seiner Vaterstadt als Konzertbegleiter, Dirigent und Korrepetitor. Nach kurzen Universitätsstudien und fünfjähriger Kapellmeistertätigkeit am Reußischen Theater in Gera, nach anschließenden musikwissenschaftlichen Studien in Berlin, wo er gleichzeitig als Solorepetitor an der Staatsoper, als Komponist einiger

Bühnenmusiken des Staatlichen Schauspielhauses und als Gastdirigent von Sinfoniekonzerten in verschiedenen Großstädten tätig war, ging A. Bittner als 1. Opernkapellmeister nach Graz und wurde 1933 als Landesmusikdirektor nach Oldenburg berufen.

Rückblickend auf seine Oldenburger Tätigkeit ist sein künstlerisches Streben in erster Linie aus den hier erfolgten Erstaufführungen zu erkennen. Reutter, Trapp, Wedig, Atterberg, Klaas, S. W. Müller, R. Heger, Mossisowics, Schäfer, Höller, Weismann, O. Gerster, Bodo Wolf u. a. fanden in A. Bittner einen hervorragenden Vermittler und Deuter ihrer Werke. In kluger Ausnutzung der Probenzeit zu bewußter Herausarbeitung des Wesentlichen, bei unbedingt überlegener Beherrschung des technischen Apparates, bei knapper, unmißverständlicher Zeichengebung war bei der Wiedergabe der Werke unschwer eine glückliche Übereinstimmung zwischen peinlicher Sorgfalt, zwingender Logik des Darstellungsvermögens und leidenschaftlichem Impuls zu erkennen. Hervorzuheben sind Bittners plastisches Musizieren, seine gewissenhafte Präzision in Rhythmik und Dynamik, sein tiefes und ehrliches Bemühen, als Diener am Werk dem Publikum den musikalischen und geistigen Grundgehalt der Werke restlos zu erschließen.

Als Opern- und Oratoriendirigent ist ihm eine verständnisvolle Behandlung der Singstimmen eigen, als Pianist trat er bei Kammermusikveranstaltungen erfolgreich in die Öffentlichkeit und als Redner fand er in den Einführungsvorträgen für Oper und Konzert ein dankbares und begeistertes Publikum.

Der Erfolg seiner Tätigkeit — soweit meßbar — ist ein festzustellendes Anwachsen der Besucherzahl in den Konzerten, die Ernennung für die bisherigen Leistungen zum Generalmusikdirektor durch das Staatsministerium und die sich mehrenden Einladungen zu Dirigiergastspielen.

Theodor Storkebaum

*

Gustav Classens-Bonn

Als ich vor nun fast genau zehn Jahren an dieser Stelle zum erstenmal auf den jungen Dirigenten der Godesberger Konzertgesellschaft aufmerksam machte, da waren es sicherlich nicht viele, die erkannten, daß da ein Künstler von Format in aller Stille seinem Ziele zusteuerte. Wenn es also wahr ist, daß ein Talent sich „in der Stille" bildet, dann gehört Gustav Classens zu dieser uns Deutschen ja besonders liegenden Gattung. Aber bei ihm war es nicht so, daß er sozusagen „kometartig" am deutschen Kunsthimmel auftauchte. Nein, wie kaum ein anderer unserer jungen Dirigenten hat er sich seine Position erkämpfen müssen. Wie hat er gegen Korruption und Intrige kämpfen müssen, bis die deutsche Revolution auch seinen Kampf krönte und ihn nun zum erstenmal vor einem großen Forum zeigen ließ, was er zu leisten vermag.

Gustav Classens ist in der Grenzstadt Aachen geboren und weiß darum auch um den Kampf des Deutschen um das Fremde. Nach Beendigung der Gymnasialstudien geht

er nach Köln, um zunächst Klavierstudien zu treiben. Doch schon nach kurzer Zeit, im August 1914, zieht er in den Krieg, der ihn trotz zweier Verwundungen bis Dezember 1918 festhält. Als Reserveoffizier des Pionier-Batl. Nr. 8 wird er entlassen. Eine kleine Atempause nur und schon wieder sehen wir ihn an der Kölner Hochschule. 1923 verläßt er die Hochschule als einer der befähigsten Schüler Abendroths. Doch wohin? Kaum wollen wir uns heute noch der Zeit erinnern, da Verleger, Komponisten und Dirigenten einer uns gerade innerlich fremden Rasse im deutschen Kunstleben dominierten. Wieviele unserer Besten waren da zurückgedrängt in aussichtslose Positionen! Doch gerade die Besten beugten sich nicht fremdem Diktat. Jahrelang hat mit ihnen auch Classens in der Stille gewirkt und sich zäh als Pianist und Dirigent emporgearbeitet. In dieser Zeit sammelt er Erfahrungen als Solist mit Klavierkonzerten von Brahms, Beethoven, Liszt und Strauß. Inzwischen hat er den Gürzenich-Chor für Abendroth geschult und sich dort die chorische Erfahrung geholt; er hat das Schülerorchester der Kölner Hochschule zu schönster Leistungsfähigkeit gebracht und dort seine Führerfähigkeiten unter besonders schwierigen Verhältnissen zur Geltung bringen können. Vergebens war das nicht, denn als Dirigent der Konzertgesellschaft Godesberg und Leiter der künstlerischen Veranstaltungen der Kurverwaltung mußte er nicht nur Künstler sein, er mußte sich auch als Kaufmann und Propagandist bewähren. Doch er wagte, und — — gewann. Ein dreitägiges Beethovenfest 1927, eine Freilichtaufführung der „Neunten" im Redouten-Park und ein Mozartfest 1930 lassen breiteste Kreise aufhorchen und den bisher nur wenigen Kennern bekannten Dirigenten in das Scheinwerferlicht treten. Zwischendurch leitete Classen noch den Musikverein in Witten in Westfalen, und kurz vor der Machtübernahme war er dazu ausersehen, das in den letzten Zügen liegende Musikleben der Grenzstadt Trier zu retten. Ein Erfolg jagte fast den anderen, die akademischen Sonderkonzerte in Bonn und eine Aufführung der „Jahreszeiten", die er ohne jede Verständigungsprobe für seinen erkrankten Kollegen Anton zwei Stunden vor der Aufführung übernahm, zeigten, daß man in ihm den gesuchten Führer des Musiklebens der traditionsreichen Beethovenstadt zu sehen hatte.

Das war der Kampf eines deutschen Musikers um die Beachtung, die er — wie sich in den drei Aufbaujahren erwies — in vollstem Maße verdiente.

Der Versuch, die Eigenart des Künstlers und Dirigenten Gustav Classens zu umreißen, mag mit einer knappen Schilderung des Menschen begonnen werden. Da stehen ein fast naiver Frohsinn, eine Schalkhaftigkeit dem tiefen Ernst und der Gründlichkeit gegenüber, mit der er das Leben in schönen wie ernsten Stunden anpackt. Er ist unterhaltsam, ohne je ins Geschwätzige auszuarten. Und wenn es um die Kunst geht, dann glüht sein frisches, stets waches Auge, dann gibt es für ihn keine Nebensächlichkeiten. Und diese Eigenschaften des Menschen haben auch dem Künstler ein äquivalentes Zeichen aufgedrückt. Genau so ehrlich und frohsinnig, genau so hart und entschlossen ist er auch als Dirigent. Es ist schwer, aus einer weitreichenden Werkauslese besondere Namen auszuwählen. Es gibt kaum einen Komponisten, der ihm nicht „liegt". Sein Ernst und seine Einsatzbereitschaft lassen ihn jedes in ein Programm aufgenommene

Werk in möglichster Vollendung zur Aufführung gelangen. Die Voraussetzungen einer jeden Kunst, die handwerkliche Meisterung, lassen ihn nie in reines Virtuosentum abgleiten. Musikantische Begabung, ein blühender Farbensinn und eine bei problematischen Dingen zu Hilfe kommende Versenkung in die Tiefen der Werkdeutung, das sind die Eckpfeiler, auf denen Classens aufbaut. Um äußere Dinge gibt er nichts, und es ist erfreulich, daß er diese Natürlichkeit bis heute nicht aufgegeben hat. Nach einem Konzert ist seine größte Sorge stets die, ob er in allem dem Werk Gerechtigkeit widerfahren ließ. Ob es um Konzert oder die Oper geht, immer ist er mit dem Herzen dabei; es gibt für ihn keine Kleinigkeiten, keine bessere, keine schwerere Musik. Und zum Schluß möge ein Wort angefügt sein, das er einmal nach einer Bruckner-Sinfonie sagte: „Jetzt möchte ich ihm nur danken können, daß ich diese herrliche Musik dirigieren durfte." So ist Classens, und wir haben nur den Wunsch, daß er so bleibt, ein aufrechter Kämpfer für die Kunst! Heinz Freiberger

*

Martin Egelkraut

Martin Egelkraut wurde als Pfarrerssohn am 25. Januar 1897 zu Bautzen in Sachsen geboren. Schon als Kind zeigte er viel Freude an Musik und im Kinderspiel auffällige Neigung zum Singen und zu Theaterbelustigungen, die er selbst veranstaltete. Auf dem humanistischen Gymnasium der altberühmten St. Afra-Schule zu Meißen durchlief er alle Klassen und legte die Abiturientenprüfung dort ab. Unmittelbar danach trat er als Einjährig-Freiwilliger ins Kgl. Sächs. Grenadierregiment Nr. 100 in Dresden ein und erfüllte nach kurzer Ausbildung seine Kriegspflicht an der Westfront von Anfang 1915 bis zum Ende. Er wurde dreimal verwundet und erhielt eine Reihe Kriegsauszeichnungen. Nach Kriegsende studierte er in Dresden bei Staatskapellmeister Striegler. Seine musikalische Laufbahn begann er als Solorepetitor an der Dresdener Staatsoper. Von 1920 bis 1933 war er am Chemnitzer Opernhaus verpflichtet, wo er als dritter Kapellmeister anfing, bald zweiter wurde und schließlich mehrere Jahre als erster Dirigent führte. 1933 wurde er als erster städtischer Kapellmeister an das Stadttheater Augsburg berufen, wo er nach Jahresablauf zum Operndirektor ernannt wurde. Noch während seiner Chemnitzer Zeit war er vier Jahre hindurch ein von Siegfried Wagner hochgeschätzter musikalischer Assistent der Festspiele gewesen.

In Augsburg ist er am Theater verantwortlicher Leiter für das Opernwesen und zugleich Dirigent der städtischen Sinfoniekonzerte. Im Sommer 1936 wurde ihm auch die Gesamtleitung der reichswichtigen Freilichtspiele am Roten Tore in der alten Reichsstadt übertragen. Hervorragendes hat er geleistet in seinen „Lieblingswerken" dramatischer Kunst: Mozart, Wagner, R. Strauß. Auf sinfonischem Gebiet liebt er vor allem Beethoven und Bruckner. Was ihn als Dirigenten auszeichnet, möchte ich in Kürze folgendermaßen zusammenfassen: unbedingte Werktreue, gewissenhafte, peinliche Sauberkeit, hingebendes Musizieren und klar gestaltender, dabei innerlich schwungvoller Aufbau, der dramatisch belebt ist und in lyrischen Stellen sich zu wun-

dervoller Schönheit entfaltet. Auch ist er ein Meister des Übergangs und der Vorbereitung von Höhepunkten. Klarheit, Schönheit, Wahrheit und heißes Erleben sind die Kennzeichen seines Musizierens. Max Herre

*

Werner Gößling-Bielefeld

Für den, der den heutigen Musikdirektor der Stadt Bielefeld kennt, ist es klar, daß in seinem abwechslungsreichen und durch Krieg und Nachkrieg gespannten Leben die Zeit, die er als Matrose verbrachte, eine besondere Rolle für sein weiteres Ziel gespielt hat. Die Weite des Meeres, das Aufsichselbstbesinnen und die Härte des Lebens auf See haben ihm viel mitgegeben für ein Leben, das ihn zunächst auf philosophische Probleme weist. So studiert er zunächst Philosophie, stößt auf die noch verhältnismäßig junge Disziplin der Musikwissenschaft und entdeckt dann seine eigentliche Begabung: das Dirigieren. Er will das, was er fühlt und erarbeitet, nun auch selbst vermitteln. Sein Studium kommt dem jungen Kapellmeister dabei gut zustatten. Nachdem er sich an kleineren Bühnen die ersten Sporen verdient hat, kommt er als Chordirektor nach Köln und findet dort eine schöne, wenn auch schwierige Arbeit vor: er soll aus dem Opernchor, der bislang etwas vernachlässigt worden war, ein besonders schlagkräftiges Instrument machen. In zäher Arbeit gelingt dem fleißigen und hochbegabten jungen Musiker das gesteckte Ziel. Ja, er ist so erfüllt von seiner Aufgabe, daß er eine Zeitlang das Dirigieren vernachlässigt. Ein feines Gefühl für chorische Erziehung und ein subtiles Klanggefühl unterstützen ihn dabei. Aber lange kann er den Taktstock doch nicht müßig beiseite liegen lassen. Aber jetzt neidet ihm, der sich tapfer für die deutsche Sache einsetzt, die damalige Leitung der Oper sein Aufwärtsstreben. Er dirigiert Operetten, Singspiele, und dirigiert nach, was andere einstudiert haben. Dabei erreicht er eine sichtlich zunehmende Sicherheit, die ihm, der stets mit dem Herz und mit dem Kopf dabei ist, für seine Zukunft ein nicht zu unterschätzender Begleiter wurde. Harte Tage erlebt er noch vor der Machtübernahme, als ihn die Stadtverwaltung entläßt — aus politischen Gründen. Mit einem aus arbeitslosen Musikern bestehenden Orchester gibt er in der Zwischenzeit Konzerte und beweist damit nicht nur seine Befähigung als Orchestererzieher, er steht auch als Konzertdirigent dabei seinen Mann. Oper, Chor und Konzert, sie hat er sich in rastloser Arbeit zu einem Dreiklang zusammengeschmolzen. Jetzt weiß er, daß er dazu geschaffen ist, das Musikleben einer Stadt mit starker Hand emporzutreiben.

Aber wo ist diese Arbeitsstätte? Daß er nach erfolgreichem Probedirigieren in seiner Heimatstadt Bielefeld diese Aufgabe übernehmen soll, das ist denn doch für den, der stets vom Wort des Propheten, der nichts in seinem Vaterland gilt, sprach, eine freudige Überraschung. Drei Jahre leitet er nun schon dort Oper und Konzerte, den „Alten" wie aufstrebenden Talenten ein gleich herzlich ergebener Vermittler.

Gößling ist ein gründlicher und kenntnisreicher Dirigent. Keine Arbeit ist ihm zuviel, kein Studium zu lang, wenn es gilt, Musik lebendig zu machen. Seine ganze Art hat

einen etwas schwermütigen Einschlag, seine Gestaltung ist stets durchdrungen von Ernst und seelischer Kraft, die ihn darum auch in der Oper wie im Konzert den tiefer verankerten Werken ein besonders einfühlsamer Interpret sein lassen. Auch darin ist er typisch deutsch, daß sein Humor ihn nicht leicht in die Atmosphäre des Leichtsinns und der Witzelei abspringen läßt; und darum ist er nie ein idealer Operettendirigent gewesen. Sein instinktiver Formensinn läßt ihn gerade die Meister des Barock und der Klassik zu starkem Erleben bringen, während die Musiker, die allzusehr die Farbe bevorzugen, in seinem Herzen nicht immer die hellste Stelle einnehmen dürften.

In der stolzen Garde unserer jungen Dirigenten ist auch Gößling ein Mitstreiter.

Heinz Freiberger

*

Herbert von Karajan-Aachen

Der erst 28jährige Generalmusikdirektor der Stadt Aachen, Herbert von Karajan, hat trotz der kurzen Zeit seiner Amtsführung schon von sich reden gemacht. Vor allem brachte das Brüsseler Bach-Konzert seinen Namen in vieler Munde. Von Karajan ist gebürtiger Wiener; er kam 1934 von der Ulmer Oper nach Aachen. Seine ersten Theatererfolge ließen aufhorchen; gingen sie doch offenbar von einem Musiker besonderer Begnadung aus: jedes Wort der Singenden auf den Lippen, jeder Takt der Partitur im Kopfe, ein blühender Klangsinn und ein bewegliches, in weiten Polabständen schwingendes, wenn auch unausgeglichenes Temperament — lauter Gaben, die zu Opernerlebnissen führen mußten.

Als Peter Raabe im Frühjahr 1935 Aachen verließ, wurde von Karajan sein Nachfolger. Der erste Dreijahreskonzertplan des jungen Kapellmeisters setzte einigermaßen in Erstaunen; sah er doch fast ausschließlich klassische Meisterwerke, allerdings in erstrangiger Ausführung, vor. Also Allbekanntes in „großer" Aufmachung. Sofort einsetzende Gegenwehr mit dem Ziele, auch den Zeit- und Weggenossen gebührende Beachtung zu verschaffen, hatte zur Folge, daß diese in den sogenannten Volkssinfoniekonzerten und in zwei Sonderkonzerten zu ihrem Rechte kamen.

Dank der Rührigkeit des neuen Generalmusikdirektors und dank der Tatsache, daß Neues immer erst mal kräftig „zieht", wiesen die Konzerte den ganzen Winter hindurch lange nicht mehr gekannte Höchstbesucherzahlen auf. Vom Klange aus war den Aufführungen meist bedingungslos zuzustimmen; hier erreichte fleißige und kundige Einzelarbeit oft herrliche Wirkungen. Bezüglich der Stärkegrade wurden die Grenzwerte zwar etwas auffällig herausgearbeitet; doch brauchte das nicht sonderlich zu beirren — dergleichen gibt sich bekanntlich mit der Zeit. Allerdings strebte von Karajan im allgemeinen sichtlich dem „Effekte" zu. Im Hinblick auf die Aachener Chorverhältnisse hätte dieses Streben fast zu einer Übersteigerung geführt; jedenfalls schwoll der Städtische Gesangverein rasch zu einer „Masse" an, die an sich mit Künstlerischem wenig zu tun hat. und dies in der Wiedergabe Bachs auch unter Beweis gestellt hat. Dagegen hoben

Werke von Verdi, Tschaikowsky, Kodaly, Philipp, Reger u. a. Karajans Fähigkeiten in helles Licht.

Die Oper stand während des zweiten Jahres der von Karajanschen Oberleitung unter keinem günstigen Stern. Teilweise trugen äußere Umstände das ihrige hierzu bei, teilweise lag es aber auch an der Leitung selber. Vielleicht läßt sich das letztere am besten in der Form des sich scheinbar Widersprechenden erläutern: Je gründlicher eine Einzelaufführung vorbereitet wurde, ein desto größeres Hemmnis wurde sie für die Belange des Ganzen. Es kamen zu wenig Opern heraus, und der Abstand zwischen Großwerk und allzu üppig gepflegter Operette fand keine genügende Überbrückung. (Nicht zu verkennen übrigens das unverdiente Nichtgenughervortreten anderer Theaterkapellmeister!) Für die Zukunft dürfte es wohl das Richtigste sein, die verantwortliche Leitung von Oper und Konzert wieder zu trennen. Das Volk, die Kunst und — der Stadtsäckel hätten den Gewinn davon. Ebensosehr aber von Karajan selber; denn durch eine solche Trennung wäre ihm die Möglichkeit gegeben, seine zweifellos ungewöhnlichen Anlagen auf einem Gebiete zu stetiger Entwicklung zu bringen und damit den Weg zu beschreiten, der noch immer die Voraussetzung dafür war, aus einem verheißungsvollen Könner ein fertiger Meister zu werden.

Reinhold Zimmermann

*

Ewald Lindemann-Braunschweig

Mit Beginn der kommenden Spielzeit übernimmt die musikalische Oberleitung am Staatstheater Braunschweig der Kapellmeister Ewald Lindemann. Intendant Schum hat sich mit ihm einen Theaterkapellmeister verpflichtet, der nicht nur über eine gediegene musikalische Bildung, sondern auch über eine jahrelange Praxis verfügt. Ewald Lindemann, der in der Kunststadt Dresden geboren wurde, absolvierte das Kölner Konservatorium. Er studierte bei Hermann Abendroth, um sich nach Abschluß der „Lehrzeit" sogleich am Stadttheater in Dortmund seine ersten Sporen als Theaterkapellmeister zu verdienen. Von hier machte Lindemann den Sprung nach Freiburg im Breisgau, wo er jahrelang das Musikleben leitete.

Hier offenbarte Lindemann zuerst seine Fähigkeiten als wirklicher Orchestererzieher. Er verstand es wie keiner in der Nachkriegszeit vor ihm, das Orchester singen zu machen. In rastloser gründlicher Probenarbeit wurde die ursprüngliche Schwerfälligkeit des dortigen orchestralen Klangkörpers überwunden. Das Ergebnis solcher Vorbereitung führte zu einer plastischen Herausmeißelung des Melos, zu einem Klang von betonter Abgestuftheit des Dynamischen, blühend in seiner Farbigkeit, vielfältig im Ausdruck über die ganze Breite der Ausdrucksskala vom stärksten Fortissimo bis zum gehauchten Piano.

Das war allerdings nur zu erreichen gewesen durch eine Verjüngung des Orchesterpersonals und durch eine sorgfältige Neuauswahl des Ersatzes. Auf diese Weise hatte Lindemann schließlich sich einen vorzüglichen Klangkörper herangezogen, dessen satter

Klang sich besonders in den Werken von Wagner und Verdi geltend äußerte. Diese Klangkultur, mit der er seine Ring- und Parsifalaufführungen durchsetzte, zog manchen Musikfreund aus der Schweiz zu den Freiburger Veranstaltungen. Unter Lindemanns Leitung fand auch die Aufführung der lyrischen Oper „Leonce und Lena" von Julius Weismann statt. Unvergessen bleibt, wie Lindemann das Menschliche dieser Musik bis in ihre letzten Faserungen im Orchester verdeutlichte.

Lindemann fühlte sich stets angezogen von einer Musik, die vom Klanglichen, oder besser gesagt, vom Klangreiz her zu erfassen ist. Das brachte ihm die jungen Franzosen besonders nahe, vor allem Debussy. Allerdings vermochte Lindemann nicht immer die Gefahren im richtigen Maße zu erkennen, und so konnte es nicht ausbleiben, daß er gewissen Sensationen erlag und auch Werke in sein Schaffen einbezog, deren fragwürdige künstlerische und kulturelle Substanz sein Dirigententum nur äußerlich zu spiegeln vermochte. Daneben trat er aber mannhaft für Anton Bruckner ein. Ihm bleibt das Verdienst unbenommen, daß er zusammen mit Julius Weismann und Franz Philipp den Badischen Brucknerbund ins Leben gerufen und seinen Sitz nach Freiburg i. B. verlegt hatte. In Anerkennung seiner Verdienste um das Musikleben hat ihm die Stadt den Titel eines Generalmusikdirektors verliehen.

Nach dieser ersten Etappe des Erfolges kam Lindemann an die Oper nach Frankfurt a. M. Die letzten Jahre seines Wirkens sahen ihn am Dirigentenpult der Opern in Augsburg und Königsberg. Nun wird er sein neues Amt in Braunschweig antreten. Neben einer bewußten Pflege der Sinfonik Beethovens und Bruckners wird er sich nachhaltig für das Schaffen der jungen Generation einsetzen. Da Lindemann über ein unmittelbares Erfassen der organischen Grundkräfte einer Musik und über eine energiegeladene Arbeitsweise verfügt — die ihm Erfolge, aber auch Feinde brachte —, wird ihm auch an seiner neuen Wirkungsstätte der Erfolg nicht versagt bleiben.

Rudolf Sonner

*

Heinz Dressel-Lübeck

Die vielseitigen Aufgaben, die die Musikpflege einer regen Mittelstadt mit sich bringt, in einer Hand zu vereinigen, ohne daß sich daraus Zwang und Unfreiheit ergeben, setzt die Führung durch eine autoritative Persönlichkeit voraus, die auch über eine mehr als durchschnittliche Organisationsbegabung verfügt. Heinz Dressel, dem seit 1933 die Leitung des gesamten Lübecker Musiklebens anvertraut ist, besitzt beides in seltenem Maß; mit ihm ist der rechte Mann an die rechte Stelle gekommen. 1902 in Mainz geboren, begann er bereits im Alter von 5 Jahren die pianistische Ausbildung am dortigen städtischen Konservatorium, um das Musikstudium an der Kölner Hochschule bei Abendroth und Uzielli (Klavier) fortzusetzen. Schon 1927 treffen wir ihn als Theaterkapellmeister in Plauen in leitender Stellung; 1932 übernahm er in Lübeck die Leitung der Oper und der Sinfoniekonzerte. Nach der Machtübernahme wurde er mit der Neugestaltung der gesamten Lübecker Musikpflege beauftragt und zum GMD. er-

nannt. Der feste Wille und die unermüdliche Arbeitskraft des jungen Dirigenten waren bald überall zu spüren, in erster Linie im Orchester, das sich in kurzer Zeit klanglich überraschend verfeinerte. Mit der Verschmelzung von Singakademie und Verein der Musikfreunde gab Dressel den Sinfoniekonzerten neue Möglichkeiten der Programmgestaltung; die Gründung des Lübecker Staatskonservatoriums, der Lübecker Kammeroper und eines Kammerorchesters, die Einrichtung der Jugendkonzerte sind ihm zu danken. Vor allem hob sich die Leistungsfähigkeit der Oper, an deren Sonderaufgabe: Vermittler zwischen nordischer und deutscher Musikkultur zu sein, er regen Anteil nahm. Zahlreiche Ur- und Erstaufführungen nordischer Opernwerke und die Veranstaltung des ersten Nordischen Musikfestes in Lübeck sind seiner Anregung zu danken.

Die Persönlichkeit des Dirigenten Dressel wird entscheidend bestimmt durch ein gesundes und vielseitiges Musikempfinden, das sich auf den verschiedensten Gebieten in schöner Natürlichkeit und mit instinktiver Sicherheit auswirkt. Seine starke Willenskraft äußert sich am sinnfälligsten in einer immer triebkräftigen, energischen Rhythmik, die durch einen Schuß rheinischen Temperaments vor Übertreibungen und Versteifung bewahrt wird, und in der klaren Nachzeichnung musikalischer Architektonik. An das Vorbild Abendroths erinnert die Einfachheit und Sparsamkeit seiner Dirigiertechnik; seine Zeichengebung ist sehr genau, aber stets biegsam im Sinne der Phrase. Die vorbildliche Sauberkeit der Arbeit, die dienende Haltung dem Werk gegenüber geben seinen Aufführungen den Stempel jener Sachlichkeit, die wir heute höher stellen als die persönliche Note. So sind seine Operneinstudierungen, namentlich Mozarts, Wagners und Pfitzners, dem er seine besondere Liebe zuwendet, von stärkster Wirkung gewesen; im Konzert ist es vor allem die Sinfonik von Brahms und Bruckner, die sein Künstlertemperament in besonders lebhafte Schwingungen versetzt. Fritz Jung

*

Helmut Seidelmann-Dessau

Helmut Seidelmann, der im Jahre 1934 für den nach Berlin berufenen Arthur Rother zum Generalmusikdirektor des Dessauer Friedrichs-Theaters ernannt wurde, stammt aus Schlesien, wo bereits sein auch kompositorisch hervorgetretener Großvater Eugen Seidelmann eine geachtete Stellung als Dirigent des Akademischen Musikvereins und als Stadttheater-Kapellmeister in Breslau innegehabt hatte. Die Laufbahn des 1901 geborenen, hochbegabten Prüwer-Schülers verläuft gradlinig und steil; von 1918 bis 1929 vom Korrepetitor bis zum ersten Kapellmeister in Breslau tätig, weilt er bis zur Aufnahme seiner Dessauer Pflichten als zweiter und später erster Kapellmeister in Frankfurt a. M. Die starke Erdverbundenheit des schlesischen Volkscharakters, verschwistert mit einer Spannung zwischen klarer Diesseitigkeit und einem Hang zum Aufspüren transzendentaler Seinszusammenhänge, bestimmt auch das Gesicht der künstlerischen Persönlichkeit Helmut Seidelmanns. Er ist der Typus des elementar-bluthaften Musikers, der nie von außen, vom Gehirnlichen

eines analysierenden Intellekts oder gar vom reinen Handwerk aus an seine Aufgabe herantritt, sondern der sich jedes Werk aus der Ganzheit seiner wesenhaften Struktur heraus erarbeitet. Dieses Verhalten schließt eine verflachende Vielseitigkeit von selbst aus; auf der Grundlage eines niemals krampfig wirkenden, ausgesprochen opernnahen dramatischen Temperaments erschließt sich ihm besonders glücklich die Welt Verdis (Othello, Macbeth), die deutschgebundene Veristik W. von Waltershausens (Oberst Chabert) und die flächige Plastik des Wagnerschen Gesamtkunstwerks. Lebendige Beziehungen zur deutschen Romantik und zum dramatischen Werk Mozarts vervollständigen das Bild des Operndirigenten Seidelmann.

Die Eigenart der größeren Landes- und Stadttheater erfordert von dem musikalischen Leiter auch eine weitgehende Eignung als Konzertdirigent. Auch hier bietet Helmut Seidelmann den Eindruck einer ganz auf sich gestellten, ursprünglichen Musikerpersönlichkeit, die mit einem nie erlahmenden Fleiß und einer absoluten Ehrfurcht vor der schöpferischen Leistung verbunden ist. Daher führt sein Auswendigdirigieren nie zu virtuosen Willkürlichkeiten; die besonders in der linken Hand ungemein feinfühlige, oft bei dramatischen Akzenten weit ausladende Gestik wird nirgends zum tänzerischen Selbstzweck. Zentralpunkt des Konzertdirigenten Seidelmann bleibt Beethoven; seine erlebte Nachgestaltung des dionysischen Naturgefühls in der „Pastorale", der fast zersprengenden Lebensdämonie der 5. Sinfonie und der verklärten Befreiung der „Neunten" haften im Gedächtnis. Auch zu Brahms findet Seidelmann den Weg von einem leidenschaftlich-drängenden, verinnerlichten Seinsgefühls aus, und die D-dur-Sinfonie Mozarts (Köchel-Verz. Nr. 504) erschließt sich ihm von der dramatisch gespannten Welt des „Don Giovanni" her. Ferner liegen R. Strauß und Reger, die Bruckner-Deutung steht noch bevor. Aus diesen Einzelzügen formt sich die Gesamterscheinung Helmut Seidelmanns als eines intuitiv erlebenden Künders deutscher Art.

Hans Georg Bonte

*

Karl Zwißler-Mainz

Dieser Musiker ist ein deutscher Dirigent in besonderem Sinne. Nicht als ob ihm die blutmäßige Verbundenheit mit dem musikalischen Stoffe fehlte und jener temperamentvolle Auftrieb, mit dem der nur musikantisch Begabte von außen her sich in das musikalische Zentrum einzuarbeiten versucht. Aber die geistige Beherrschung der Aufgabe, die Vertiefung in ihren Inhalt und Formausdruck ist für ihn die erste Voraussetzung für sein künstlerisches Nachschaffen. Daß dies nichts mit Intellektualismus im üblen Sinne zu tun hat, braucht nicht versichert zu werden, ist aber bei dem jetzt 36jährigen Musiker, der, geborener Ludwigshafener, seine ersten Studien auf den Universitäten Heidelberg und München wissenschaftlichen Aufgaben (Philosophie und Musikgeschichte) widmete, erklärlich. Sein Anschluß darauf an Hans Pfitzner, der dem Musiker in ihm die letzte Ausbildung verlieh, ist charakteristisch und bestimmend für seine künstlerische und persönliche Entwicklung gewesen. München, Brünn, Düsseldorf, Darmstadt und Frankfurt sind alsdann die Stationen, die den Kapellmeister ausbildeten und ihm das

technische Rüstzeug verschafften, mit dem versehen er heute als ein Orchesterführer von besonderer Eigenart dasteht. Er ist alles andere als ein Blender und doch eine Art Virtuose des Taktstockes, der z. B. einen ganzen Konzertabend mit modernen Werken auswendig zu dirigieren vermag und der mit sparsamster Verwendung äußerer Mittel durch stärkste Willensanspannung und außerordentliche Intensität der Nachgestaltung große Wirkungen erreicht. Und das bei einer liebevollen, oft fast grüblerischen Versenkung in die Kleinarbeit des musikalischen Bauwerks und einer fast an Reger gemahnenden Verbissenheit in die Idee, die dem Ausübenden zuweilen vielleicht das Folgen nicht leicht macht, aber das Kennzeichen einer ebenso gründlichen wie kenntnisreichen Künstlerpersönlichkeit ist. Diese geistige Zügelung schließt freilich gelegentliches Draufgängertum keineswegs aus, so daß zuweilen die Extreme in dramatischer Gegensätzlichkeit lebensvoll aufeinanderprallen. Auf welchem Gebiet die Stärke dieses auch manuell sehr begabten Dirigenten liegt, ist schwer zu sagen, da er als liebevoller Ausdeuter Mozarts ebenso wie als großzügiger Gestalter Wagnerscher oder moderner Partituren stets vom Zentrum lebendigen persönlichen Empfindens ausgeht. Ein besonderes Verhältnis hat er zu Verdi, den er freilich nicht in landläufig billigem Sinne „italienisch" auffaßt, als Tummelplatz von allerlei Fermaten und Rubati selbstgefälliger Tenöre oder Primadonnen, sondern ungemein ernst, korrekt, musikdramatisch, welche Auffassung übrigens durchaus mit der des Meisters selbst übereinstimmt. Daß sich Zwißler mit dem Problem der Verdi-Interpretation in schriftlichen Entwürfen zu einer Verdi-Ästhetik auch theoretisch auseinandergesetzt hat, daß er Neigung zur Opernspielleitung besitzt und in Darmstadt sich in dieser Richtung aktiv und erfolgreich betätigt hat, ja daß der stimmbegabte Kapellmeister sogar einige Male beim Versagen eines Sängers im Kostüm auf der Bühne für diesen einsprang und die Rolle sicher zu Ende führte, möge das Bild des reichbegabten Musikers vervollständigen.

Hermann Kaiser

*

Willy Krauß-Osnabrück

Die Pflege des Musiklebens in der Niedersachsenstadt Osnabrück liegt seit zwei Jahren in den Händen eines jungen aufstrebenden Talents, Willy Krauß, der als erster Kapellmeister am Deutschen Nationaltheater Osnabrück wirkt und zugleich als Städtischer Musikdirektor die städtischen Sinfoniekonzerte und Choraufführungen leitet. Im Jahre 1902 in Düsseldorf geboren, studierte Willy Krauß nach Erlangung der Reife eines humanistischen Gymnasiums zunächst an der Universität Tübingen neben Rechtswissenschaften bei Prof. Hasse Musik, um sich dann in Frankfurt ganz der Musikwissenschaft zu widmen. Nach zweieinhalbjährigem Studium in Frankfurt berief ihn Arthur Rother als Korrepetitor an das Staatstheater in Wiesbaden, wo er 1925 zum Kapellmeister aufrückte und nach Prof. Brückners Tode 1930 zugleich mit der Leitung des Wiesbadener Sinfonieorchesters betraut wurde. Die vielseitige Tätigkeit in Wiesbaden war für den jungen Dirigenten eine gute Empfehlung, als im Sommer 1934 die Stelle des Städtischen Musikdirektors in Osnabrück zu besetzen war.

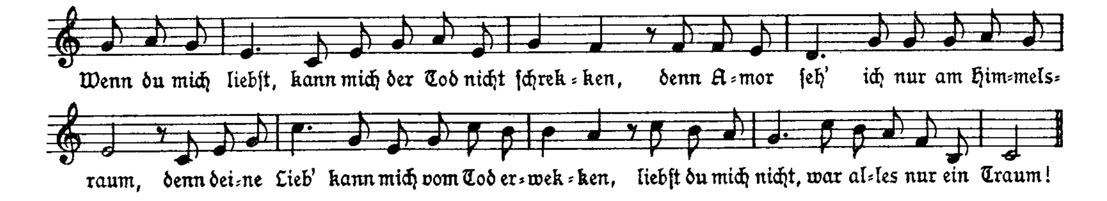
Krauß ist eine starke, begabte Musikerpersönlichkeit, die — jedem äußerlichen Effekt abhold — das rein Musikalische in den Vordergrund stellt und auf allen Gebieten des Musiklebens nur gründliche und gewissenhafte Arbeit leistet. Wenn seine Stärke auch auf dem Gebiet der Bühne liegt, wo er durch feinsinnige Behandlung der Partituren eines sehr umfangreichen Opernrepertoires entscheidend den Erfolg bestimmt, so hat er doch auch in stets wachsendem Maße als Dirigent des Orchesters und Chores starke und berechtigte Erfolge aufzuweisen. Auch hier fällt die sorgsame und feine Herausarbeitung des rein Musikalischen wohltuend auf. Unerwähnt soll nicht bleiben, daß Willy Krauß in mehreren Konzerten auch Gelegenheit hatte, als Pianist seine hohe kammermusikalische Begabung ins Licht zu stellen. V. Kremer

Ein Vorläufer des Horst-Wessel-Liedes?

Von Alfred Weidemann-Berlin

Zahlreiche Aufsätze wurden in den letzten Jahren über das Horst-Wessel-Lied geschrieben, wobei teilweise mit Erfolg versucht wurde, die Melodie auf ihren Grundstoff zurückzuführen. Sein Melodietypus reicht zurück bis in die erzählende Langzeiler-Melodik germanischer Urzeit. Welches Volkslied, in dem immer wieder die gleiche Tonfolge anklingt, Horst Wessel zu seinen Worten übernommen hat, ist nicht in einigen Sätzen darzulegen. Die Urmelodie hat verschiedene Quellen, deren eine offenbar allen Forschern bisher entgangen ist. Gerade sie aber verdient ganz besonderes Interesse, und zwar aus zwei Gründen: einmal wird uns das betreffende, im folgenden wiedergegebene Lied von einem namhaften Tonmeister mitgeteilt und zweitens stammt dieses anscheinend aus Berlin, der Heimat und dem Wirkungskreise Horst Wessels.
Kein Geringerer als der liebenswerte Komponist und Dichter Peter Cornelius, der Schöpfer des köstlichen „Barbier von Bagdad" und so vieler herrlicher Lieder, ist es, der uns die Melodie mitteilt, in der wir offenbar eine der Urmelodien des Horst-Wessel-Liedes erkennen dürfen. Cornelius schreibt am 24. Juni 1865 von Weimar aus an seine Braut:

„Jeden Tag, meine Frau, lieb' ich Dich inniger, tiefer. Ja, Bertha, laß es unser Motto sein, was ich neulich Genelli (dem bekannten Maler und Zeichner) erzählte. Ich blieb in Berlin an einem Haustor stehen, eine volle, dicke, etwas rohe aber schöne Mädchenstimme sang zum Leierkasten:



Das hab' ich seitdem behalten, und es fällt mir so manchmal in einer erregten Stunde ein — es kommt, weil eine Individualität aus der Stimme jenes Mädchens klang, die ich nicht sah, nur im Hof singen hörte. ‚Liebst du mich nicht, war alles nur ein Traum', ist eines Goethe würdig, darin spricht die alleinherrschende, hingebende, aber auch alles verlangende Liebe! Und daß ich die jetzt habe, Dich habe! Wie durft' ich das je hoffen! Dafür muß ich Gott täglich lobsingen. Auch Genelli war von den Zeilen gerührt, als ich's ihm bei Freund mit ein paar Akkorden auf dem dortigen Klavier vorsang. Wenn Du Dir's einmal am Klavier spielst, nimm die Akkorde so, wie ich sie mit lateinischen Buchstaben drüber geschrieben — und dann denke ganz, daß ich's, Dein Peter, so zu Dir sage."

In diesem Liede fällt zunächst auf, daß die Takte 3 und 4 sowie die erste Note des 5. Taktes der Melodie mit denen des Horst-Wessel-Liedes an denselben Stellen vollkommen gleich sind. Das besonders Merkwürdige ist nämlich ferner, daß das von Cornelius mitgeteilte Lied sowohl in seinem Umfang wie auch in seinem Rhythmus, und zwar bis auf jede einzelne Note, mit dem Horst-Wessel-Lied genau übereinstimmt. Außerdem aber sind alle ersten Noten der übrigen Takte bis auf eine Variation genau dieselben wie die des Horst-Wessel-Liedes. Der Gedanke liegt gewiß nicht fern, daß Horst Wessel das, vielleicht später im Laufe der Zeit melodisch veränderte, Lied verwendet hat. Sollte dem einen oder anderen Berliner Leser Näheres bekannt sein, so wäre eine Mitteilung an „Die Musik" im Interesse einer Erforschung der Herkunft des Liedes sehr dankenswert.

Bayreuther Bühnenfestspiele 1936

Von Julius Friedrich - Berlin

Nach dem glanzvollen Auftakt des „Lohengrin", in dem Furtwängler alle dramatischen Ansprüche der Partitur erfüllte und der durch die monumentale Linienführung der Regie Tietjens zu einem „Schauspiel des Volkes" aufgehöht wurde, war es schwer, im „Parsifal" eine neue Gipfelung zu erreichen. Dieser dramatische Schwanengesang Richard Wagners hat seit 1882 und der großen Nietzsche-Fehde heftige Diskussionen aufgeworfen, die sogar die im Lager der Wagnerianer emporgewühlten Gegensätze nicht völlig einzuebnen vermochten.

Ist es auch nicht so, wie der schon vom genialen Wahnsinn gestempelte Philosoph des Zarathustra in wildem Bannstrahl diesem Werk entgegenschleuderte, daß der „Heide Wagner auf seine alten Tage plötzlich fromm geworden sei", liegt vielmehr das Religiöse als sittlich-künstlerisches Prinzip, wie schon Chamberlain nachwies, in der geistigen Linie des gesamten Lebenswerkes Wagners, so hat doch unsere Stellung zu dem Bühnenweih-Festspiel Parsifal keine bedingungslose Unterwürfigkeit annehmen können.

Sehen wir zweifelsohne heute den durch passive Erkenntnis siegenden „reinen Toren" mit Alfred Lorenz' eindeutiger musikalischer Begründung wieder heldisch und vielleicht

Bayreuther Bühnenfestspiele



Festspielhaus
(Rückseite)

Photo Herzog

Kritiker in der Pause
Dr. Julius Friedrich (Mitte)
Dr. K. Litterscheid (rechts)

Photo Sammet, Bayreuth

Generalintendant Tietjen
und Dr. Furtwängler

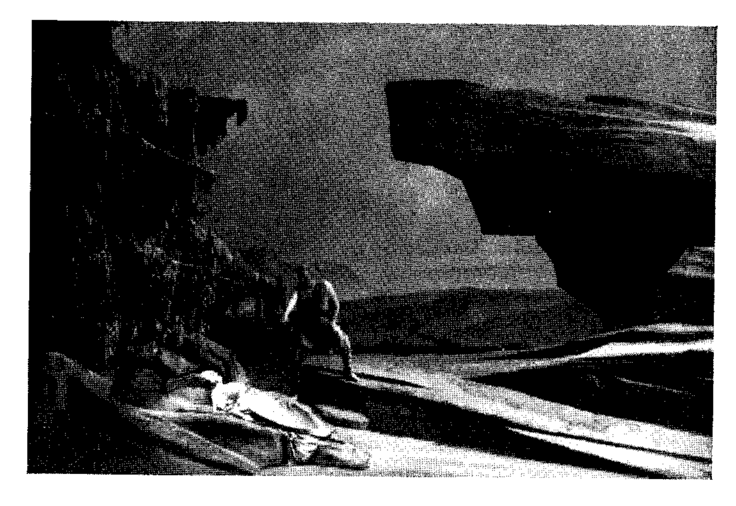


Photo:
Weirich, Festspielhaus

Szene
aus „Siegfried"



„Kundry"
Marta Fuchs



„Wotan"
Rudolf Bockelmann
Photos: Weirich, Festspielhaus



„Elsa"
Maria Müller



Bildarchiv „Die Musik"

Otto Nicolai
Radierung von Kriehuber 1842

auch nordisch fühlen, wie aus der motivischen Erlebnisdichte die ganze reine Kraft dieser Gestalt spricht, so vermag uns andererseits die dunkle symbolische Untermauerung des wirklichen und gedachten Geschehens nicht alle Geheimkammern mehr zu erschließen, obwohl wir vielleicht ahnend dem zustimmen können, was Goethe einstmals über Schillers „Braut von Messina" äußerte, daß hier „der theatralische Boden zu etwas Höherem eingeweiht worden" sei.
Diese aus übersinnlichen Irrungen sich auslösende Mystik des kultischen Gedankendramas Parsifal liegt uns ferner denn je und mit ihr mancher schöngeistige sittengesetzlich Zug des Grals-Rittertums, die ein indisch-buddhistisches Gefühl von der „All-Natur" in Wagners Weltanschauung träufelte. Von dem allem empfinden wir nur noch die allgemein religiöse Inbrunst, mit der Wagners Musik ihre gotische Symphonik wölbt, und uns leuchtet der Stern des großen Gottesglaubens am erhebendsten in einer so kurzen und schlichten Episode, wie dem Karfreitagszauber, der Mensch, Natur und Gottheit in ein einfaches, läuterndes Erlebnis bannt.

Parsifal ist kein Alterswerk, das den müden Abzweigungen menschlichen Denkens unterlegen ist, musikalisch steht es hoch und jung über den künstlerischen Offenbarungen seiner Zeit, und im Raum des Wagnerschen Dramenbaues bildet es den würdigen, von der Weihe erlösender Kultursendung gesegneten Schlußstein.
Die Vorwürfe der Nietzscheaner gegen den Mangel an musikalischer Form sind längst widerlegt, die tragende Architektonik des Werkes, von der aus die innere Handlung des Dramas deutende und seelische Belichtung erfährt, wird selbst dem Laien sinnfällige Erlebnisfähigkeit verleihen. Die Sparsamkeit der Motive, der mitreißende hymnische Zug, mit der immer wieder die liturgisch-chorische Überwirklichkeit dramatischen Aufschwung annimmt und der das Mysterium in sinnlichen Schauern enthüllt, sowie die dämonische Gegenwärtigkeit des Klingsor-Aktes, dieses „Fegefeuer", in das sich Wagner nach eigenen Worten stürzte, sichern dem Werk die notwendige und bleibende Wirkungsebene.
Nach Richard Strauß, der den „Parsifal" 1934 mit allem klanglichen Weihrauch „opferte", erschien jetzt Wilhelm Furtwängler am Dirigentenpult. Er entwickelte nicht weniger dramatischen Spürsinn wie jener, aber er strebt mehr nach einem verinnerlichten, klassisch gebändigten Stil. Die lyrischen Schönheiten sucht er, wo sie die seelische Handlung bewegen. So findet sein Orchester die großen Bogen des religiösen Bekenntnisses der Musik und Furtwängler stellt eine Apotheose der Gralsidee auf, wie sie adeliger, souveräner nicht empfunden werden kann. Seine Deutung atmet Weihe, sie verklärt und entrückt. Der in lyrischer Verzückung anschwellende Karfreitagszauber gehört unter ihm zu den nachhaltigsten Erlebnissen, die das musikalische Theater zu vermitteln vermag.

Im Gegensatz zu dem völlig neu einstudierten „Lohengrin", der 1909 zum letztenmal in Bayreuth erklang, bedeutete der „Parsifal" im wesentlichen eine „Überholung" der Inszenierung aus dem Jahre 1934. Die viel diskutierten Bühnenbilder des verstorbenen Prof. Roller, die in den packenden, mitgestaltenden Wandeldekorationen die Musik unmittelbar ausdeuteten, hatte man in pietätvoller Weise retuschiert. Eine

neue Einleuchtung gab ihnen vorteilhaftere und wärmere Farben. Die Aue und der aufgelockerte Blumengarten verdichteten jetzt wirkungsvoll die Stimmung. Die hervorragende und bekannte Inszenierung Tietjens neu zu würdigen erübrigt sich. Wieder singt Helge Roswaenge den Parsifal. Jung und kindlich, mit dem berückenden Glanz seines Tenors wächst diese Gestalt in ihre Sendung hinein. Die fesselnde Kundry der Marta Fuchs läßt im Zaubergarten alle Verführungskünste mit schillernder, irrlichterierender Schönheit der Stimme spielen. Wuchtiger, mitreißender als sonst sind ihre dramatischen Register. Der suggestive Klingsor von Robert Burg, der profunde Gurnemanz von Ivar Andresen, die aufwühlende Charakterisierungskunst des Amfortas von Herbert Janssen und Josef von Manowardas reifer Titurell ergaben zusammen mit den Gralsrittern, Soloblumen und Knappen ein Bild der künstlerischen Geschlossenheit, die den Forderungen Recht gibt, den „Parsifal" wieder als einziges Reservat für Bayreuth zu betrachten, wie es Cosima Wagner als Erbin gewollt hat.

Im „Ring des Nibelungen" lastet, wie Wagner sich ausdrückte, der Fluch der Liebe auf allen Teilen der Tragödie, er fordert ein Opfer nach dem andern, durch Schuld und Sühne eine ganze Welt vernichtend, bis endlich in Brünhildens Seele der Fluch des Begehrens gebrochen ist. Das „Rheingold", der Vorabend zu diesem Bühnenfestspiel, vollzieht bereits die symbolischen Tatsachen der Grundidee und der Götter Untergang hat hier seine Wurzel. Alberichs schreckliche Verkündigungen umklammern die Schicksale der Helden, die erst später erstehen, und des Riesen kluge Worte „Was du bist, bist du nur durch Verträge" erklärten Wotans Verstrickung, die sein Ende schließlich besiegelt. Das Rheingold ist eine Art Vorschau auf das Walküren-, Wälsungen- und Götterdrama. Es stellt die motivischen Elemente der Ring-Trilogie auf. Die dramatischen Äußerlichkeiten sind nicht weniger spannend im Sinne einer Verknotung der Konflikte, aber sie können noch nicht, wie es im weiteren Verlauf des Festspiels geschieht, mit allen Wandlungen einer musikalischen Philosophie durchlebt und durchleuchtet werden, sie sind hier Gegenstand und müssen plastisch sein. So versteht man, daß sich Furtwänglers Deutung zunächst um eine Aufhellung der Gedanken bemüht. Die wichtigen Ansatzpunkte des Ideendramas, wie sie mit Wellgundes vorlauter Erzählung vom Weltenerbe und der Macht des Goldes, Alberichs Flüchen, der Riesen Wissen um den Zwang der Verträge und um Freias Wert gegeben sind, und schließlich in Erdas düsterer Prophezeiung nachklingen, hat der Dirigent bewußt hervorgehoben. Den darstellerischen und illustrativen Willen der Musik überfrachtet er nie so weit, daß er den inneren Anlaß der Vorgänge erdrückt, obwohl er sich in der Einleitung zum „Nibelheim" allen elementaren Klangentladungen verschreibt. Das Vorspiel, dessen „Orgelpunkt" Furtwängler kaum hörbar entwickelt, wurde leider vom Publikum verhustet. Faszinierend allerdings steigerten und stauten sich die Naturtöne der Es-dur-Wogen. Das „Rheingold" hat nicht die großen musikalischen Durchführungen wie die anderen Teile des „Rings", aber seine Einzelheiten kommen bei Furtwängler in der vollen Schönheit der Thematik zur Geltung, ohne daß er die gesanglichen Maßnahmen der Handlung überschattet. Tietjens Inszene bemüht sich um Vereinfachung

der Gesten, sie schützt nicht jede Gebärde der Musik, vor allen Dingen nicht da, wo sie eine rein seelische Beziehung hat. Das sind Fragen einer Stilentwicklung der Darstellung, deren Lösung wir zustimmen. Offen freilich blieben manchmal die drastischen Forderungen des Orchesters, die Wagner beispielsweise bei Alberich und den körperlichen Bewegungen der Riesen, vor allem aber bei der Erschlagung Fasolts an die Oberfläche zwang. Hier bedarf es doch wohl stärkerer optischer Akzente, wie ja auch Mime, ganz den Spuren der musikalischen Skizze folgend, charakterisiert wurde. Daß Wotan hellblond und „privat" fast wie Hans Sachs erscheint, zeitigt kaum tiefgehende Folgerungen, sondern entspringt einer persönlichen Bildauffassung, und über den Geschmack soll man nicht streiten. Änderungen hat die Inszenierung kaum erfahren. Die Sonne grüßt das Gold in den Tiefen des Rheins etwas anders als sonst, auch Walhall tritt etwas blasser aus den Wolken hervor und Freias drohender Verlust wirkt sich in häufigen Lichteffekten aus. Das verändert jedoch die Szene kaum, und wiederum wird man Zeuge eines Höhepunktes der Wagner-Pflege, wie sie einzig Bayreuth zu formulieren vermag. Die neue Bayreuther Fricka der Margarete Klose ist ein vollgültiger Ersatz für die Onegin. Mit dramatischer Höhenspannung meißelt ihr Alt die „rednerischen Proteste" heraus: eine starke, kühne Gattin des Gottes, die ihr Dasein verteidigt. Inger Karéns Erda kündet mit der Gewalt ihrer breitschwingenden Stimme das Geheimnis der Welt. Die leichte Unruhe in einzelnen Tönen der Höhe macht der melancholische Zauber des Organs wieder wett. Liselotte Ammermanns Freia sieht aus wie der ewige Frühling, jugendliches Feuer beseelt ihren Ausdruck und den reinen Klang des Gesanges. Die diesjährige Besetzung Jaro Prohaska als Donner hat endlich die Partie aus ihrer musikalischen Chargenbedeutung erlöst. In der beherrschenden Rolle des Wotan erfreut man sich wieder an Rudolf Bockelmanns heldisch aufbegehrender Gestaltung. Der Glanz seines von innen erfüllten Baritons, die Wucht der dramatischen Aussprachen und die stolze darstellerische Haltung stempeln ihn zu einem überragenden Vertreter, von dem man immer wieder reich beschenkt wird. Robert Burgs tierhaft-dämonischer Alberich, Erich Zimmermanns nun beinahe klassischer Mime haben sich ihre frühere Leistungsfähigkeit bewahrt. Fritz Wolff meistert die schwierige Loge-Partie mit überlegener Vortragskunst, obwohl er stimmlich manches zerbröckeln läßt, während die Riesen Josef von Manowardas und Ivar Andresens gesanglich und darstellerisch robuste Gesellen sind.

In der „Walküre" liegt der geistige Schlüssel zum „Ring des Nibelungen", und doch ist es das vordergründigste Drama des Zyklus, denn hier prallen drei Katastrophen aufeinander. Den äußeren Brandherd entfacht fraglos die Wälsungen-Handlung, neben ihr tritt das Brünhilden-Schauspiel sowie Wotans tragisch verkittetes Heldengeschick zurück. So hatte auch Tietjens Regie wiederum dafür gesorgt, daß der glühende Liebesbund der Wälsungen-Paare sinnliche Erlebniskraft behielt. Hypnotisch steigerte er den ersten Akt, und auch die Liebesidylle vor Siegmunds Tod hinterließ in der wehmutsvollen Verhaltenheit des Bildes einen innigen, unvergeßlichen Eindruck. Nach diesem Abend kann man verstehen, daß einstmals Johannes Brahms, dem man

keine allzu große Wagner-Liebe nachsagte, in München von der Todverkündigung schwärmte. Diese ergreifendste aller deutschen Elegien erhob Furtwängler zu einer Vision erlösenden Schmerzes, die den ganzen Adel des nordischen Schicksalglaubens, wie ihn Wagner in dieser Einkehr gestaltete, beschwor. Dem stolzen Geist des tragischen Empfindens und der verklärenden Weihe der Klänge vermag man sich schwer wieder zu entziehen. Aber es wurde kein vereinzelter Höhepunkt. Schon das Gewittersturmvorspiel zuckte wild und heroisch auf, die blühende Liebespoesie des ersten Aktes, in dem die Solocelli in grenzenloser Hingabe ausschwärmten, die trotzigen Konturen der Wotan- und Walkürengesänge und die malerische Dichte des „Feuerzaubers", alles das verband der Dirigent zu einer unvergleichlichen Einheit, die in der genialen Durchdringung der thematischen Erlebnisse zu den Meisterleistungen am Bayreuther Pult gehört. Die Bühnenbilder von Preetorius sind auf den gleichen markanten Ton gestimmt. Besonders der Walkürenfelsen, der sich wie ein Schiffskiel über die matten Wellen der Gebirgszüge des Hintergrundes hinausreckt, hielt die wilde Gebärde der Handlung fest. Die Hundingszenen verliefen nicht mehr so im völligen Dunkel wie vor zwei Jahren. Eine wirkungsvolle Einleuchtung ließ das Mienenspiel und seine Beziehungen zu den Leitmotiven hervortreten. Den hereinbrechenden Lenz nach den „Winterstürmen" symbolisierte diesmal eine herbe, grüne Hügellandschaft. Auch die Erscheinung Brünhildes bei der Todverkündigung wich theatralischen Effekten aus, ihre Gestalt wuchs aus den Wolken wie ein Sinnbild höherer Natur heraus, während Wotans Eingriff beim Kampf immer noch die Züge eines „deus ex machina" trug. Der Wotan Rudolf Bockelmanns kam in der Walküre zu breiter Entladung. Heldisch strahlte wieder sein Bariton in den Auseinandersetzungen mit Fricka und vor allem in seinem herrlich-markigen Abschied. Sein deklamatorisch belebter Stil nahm der Schicksalsenthüllung die aus der Darstellung der meisten Sänger fühlbare Länge. Diese große Erzählung, für die besondere Angaben von Wagner vorliegen, fand einen plastischen Gestalter. Noch vergeistigter als früher wirkten viele Erklärungen Wotans an Brünhilde, aber auch flammender die Ausbrüche des Gottes, der sich in eigener Fessel fing. Völkers Siegmund kämpfte sich mit der leidenschaftlichen Höhe eines gesunden Tenors durch. Von der Forderung des deutschen — „bel canto", nach dessen Sänger sich Wagner Zeit seines Lebens gesehnt hat, ist Völker der ideale Vertreter schlechthin. Selten werden einem die schwellenden Linien des Liebesduetts so nahegehen wie bei ihm und nicht oft sah man den Vorhang unter dem mitreißenden Brio eines Tones sich schließen wie hier. Maria Müllers Sieglinde überzeugte neben dem dramatischen Zauber der Höhe durch ein wundervolles, auf die Regungen des Herzens bezogenes Spiel. Der erwachenden Liebe des ersten Aktes und den verzweifelnden Traumgesichten vor dem Hunding-Kampf vermag selten eine Darstellerin so fesselnd zu begegnen. Frida Leiders Brünhilde zeigte das bedeutende Können einer Wagners Absichten begreifenden Künstlerin. Nicht mehr ganz so widerstandsfähig erwies sich der hochdramatische Kern des Materials, obwohl der Walkürenruf und ähnliche steile Kurven des Gesangs mit großartiger Kraft genommen wurden. Die dunkle Färbung der Stimme kam besonders der Todverkündigung zugute. Margarete

Klose umriß die bewahrende Energie der Fricka in gesunder Unbekümmertheit des stimmlichen Einsatzes. Ihr umfangreicher Alt wich keiner Schwierigkeit aus und die darstellerische Haltung ruhte in der selbstverständlichen Würde des göttlichen Frauenamtes. Der Hunding Josef von Manowarda ist drohend und gefährlich. Der schwarze Baß des Sängers prägt diesem Kämpen das Kostüm seines Charakters ein.

Im „Siegfried" beherrscht eine kindliche Märchenfreude den ersten Akt, die sich in breiten, satten Naturalismen ausgießt und deren Fabulierlust auch noch in vielen Momenten des nächsten Bildes ankert. Mimes Bemühungen um Siegfried, das tolle Spiel des Knaben mit dem Bären, der langsame, alle handwerklichen Einzelheiten aufsaugende Schmiedeprozeß — alles das wird dem Auge farbig erzählt und von der Musik redselig umschrieben. Einer Regie ist der Stil für diese Dinge damit vorgezeichnet. Sie muß den Geist der Naivität verdichten, der von Musik und Szene ausgestrahlt wird. Tietjens durchgeprüfte Anordnungen kosteten den Realismus dieser Romantik bis zur Neige aus. Sie erwärmten sich allerdings sehr an der Naturpoesie der Waldstimmung, obwohl Siegfrieds neckisches und mißglücktes Konzertando wieder des äußerlichen Ausputzes allerkleinster Details bedurfte. Nichts wurde der Phantasie vorenthalten, vielleicht jedoch wäre es ratsam gewesen, von dem illusionsraubenden Gebrauch der Atrappe nach Mimes Tod abzusehen. Sehr schön war der dämmernde Morgen und die zitternde Spiegelung der Sonnenstrahlen beim Waldweben. Die musikalischen Höhepunkte der „Siegfried"-Partitur liegen nicht in der Illustration, obwohl diese mit einem größeren Aufgebot die Klangskizze angreift als in anderen Abenden des „Ring". Furtwängler zügelte die malerischen Ausschweifungen des Orchesters mit einer ungemein straffen Rhythmik, und der innige Humor seines Temperaments erhob die Jung-Siegfried-Erlebnisse zu wirklicher Offenbarung einer beglückenden Märchenwelt. Mit frommer Einfalt verliebte er sich in die sehnsuchtsvollen Fragen Siegfrieds nach seiner Mutter, feierlich erstrahlte das Orchester im „heldischen Choral" der Wanderer-Auftritte und dämonischer Haß wurde in der großen Alberich-Szene entfesselt. Im dritten Akt, in dem das tragische Schicksal der Götterhandlung mit drohender Gewalt vorstürmt, rückte Furtwängler die dramatische Wucht der Ereignisse durch die ungehemmte Kraft der Darstellung heraus. Die Erda-Begegnung wurde vorher in mythischer Ergriffenheit des Ausdrucks eingedunkelt. Mit jubilierender Besessenheit steigerte Furtwängler den von Wagner so sehr geliebten Schluß, der zu einem Hymnus der Lebensbejahung emporgetragen wurde, wie man ihn mitreißender kaum irgendwo wieder empfängt. Max Lorenz als Siegfried hatte offenbar mit einer augenblicklichen, vorübergehenden Unpäßlichkeit zu kämpfen. Allerdings setzte er seinen Tenor klug ein, so daß er im Liebesduett wieder zu voller männlicher Entfaltung kam. Den lyrischen Schönheiten gab er sich anfangs mit zarter Einfühlung hin. Die „Siegfried"-Brünhilde der Frida Leider blieb hinter den stimmlichen Ansprüchen dieser Partie zurück. Die Höhe flackerte und wurde manchmal schrill, obwohl die reiche künstlerische Erfahrung und die gesangliche Kultur der Darstellerin die gefährlichen Situationen überwanden. Der Wotan-Wanderer von Rudolf Bockelmann gehörte wieder zu den unvergeßlichsten Wagner-Erlebnissen. Der heroische Adel dieses Baritons und sein bewegter Aus-

druck ließen diese Gestalt in der ganzen Größe und dem ganzen Schmerz ihrer Bedeutung erstehen, so daß man schweren Herzens im „Siegfried" endgültig von ihr Abschied nahm. Ein Kabinettstück musikalischer Groteske gelang Robert Burg (Alberich) und Erich Zimmermann (Mime) im zweiten Akt, deren Wirkung allein Bayreuth zu erzeugen vermag. Die Erda von Inger Karén war vertieft und gleichmäßig in der gesanglichen Linie. An dem stimmungsvollen Bühnenbild von Preetorius hatte sich nichts geändert.

Dem Schlußstein des Ring-Zyklus hat Wagner die aufrüttelnde Kraft eines musikalischen Erlebnisses aufgeprägt; es entwickelt sich in großen sinfonischen Bogen und die Maße der Verinnerlichung und der künstlerischen Leidenschaften sind weit gespannt. Und doch lastet der endlose Raum der sinfonischen Verkündigungen nicht auf dem Zuhörer, sondern erschließt sich ihm mit allen Fiebern, deren die musikalische Phantasie fähig ist. „Siegfrieds Tod" war textlich der Beginn des Nibelungen-Vorwurfs, kompositorisch wurde er Krönung, Zusammenballung und Steigerung der Symbolik und der Beschreibung. Zwar sind Menschen hier Träger der Handlungen und ihres eigenen Geschickes, aber die Musik spürt die dunklen Zusammenhänge der Sage auf. Ihre Geheimnisse durchströmen die Gefühle jener und schließen die Katastrophe in den gewaltigen Ideenkreis des Nibelungen-Mythos ein. Furtwänglers orchestrale Deutung wird restlose Erfüllung des Werkes. Man begreift die Spannung, mit der Wagner die nach Lösung und Befreiung drängenden Ereignisse verfolgt hat. Alles ist erregter, und trotz der Breite mancher künstlerischen Aussage vernimmt man den inneren Zwang der musikalischen Sprache, die um die heroische Verklärung der Tragödie ringt. Furtwängler gab sich der Partitur mit seiner ganzen Persönlichkeit hin und ging im Rausch der Klangwunder auf. Die Rheintöchter-Szene, glockenrein und schmiegsam gesungen, wiegte sich in traumzarte Stimmungen, die Zaubertrank-Weisen ließen die Seligkeit und Melancholie dieser Liebe in überirdischer Schönheit aufleuchten. Siegfrieds strahlende „Ballade" auf der Jagd umschatteten Todesahnungen. Harte Ergriffenheit des Augenblicks adelten die „Trauermusik", die Furtwängler unbändig und machtvoll anschwellen ließ. Tietjens Inszenierung festigte die Handlungsvorgänge. Alle Gestalten wurden unmittelbar beteiligt, mit der „Tradition" des Pferdes, das den ungetrübten Verlauf der musikalischen Dinge störte, sollte man zwar endlich brechen. Der Einsturz von Gibichheim fügte sich mathematisch den Maschineneffekten, ohne das Chaos des Weltunterganges in seiner ganzen Gewaltigkeit bewußt werden zu lassen. Der Übergang zum Schluß, zu den im silbrig-fahlen Matt sich bewegenden Wogen des Rheines, wurde ein Bild von unvergleichlicher Schönheit. Vorher erweckte der Todesgang Hagens, der gespenstig auf den Wellen schreitend im Fluß versank, grausige Rückerinnerungen an die Nachtgestalt Alberich. Max Lorenz stellte den Siegfried diesmal in praller Gesundheit und Frische vor. Sein Tenor sprühte im männlichen Feuer und schwang sich mühelos in die Höhe. Daneben fand er warme, stille Töne für das „Brünhild-Gedenken". Josef von Manowarda gab dem Hagen die Wucht und den Zwiespalt seines Wesens. Unheimlich durchglühte der Baß den riesigen Umfang dieser Partie. In den Nachtgesängen lauerten Haß und Dämonie, schauerlich hallte der Spott aus

seiner Begrüßung der Gutrune nach Siegfrieds Fall. Margarete Kloses flammendsteiler Alt rückte die Waltraude an die Hauptfiguren heran. Ihre große Erzählung ließ Wotan und Walhall am mythischen Horizont erscheinen. Auch als erste Norne entwikkelte sie ihr bedeutendes gesangliches Format zu naturhafter Wirkung. Frida Leider als Brünhilde hatte stärkere Momente als im „Siegfried". Die echt bayreuthische Vollendung des gesanglichen Stils sicherte das Niveau, obwohl man einige Unebenheiten in der Tonführung nicht überhören konnte. Jaro Prohaskas Gunter wurde in der männlichen Haltung eine angenehme Überraschung und Maria Müllers Gutrune berührte in dem schlichten Gebrauch des hellen Soprans und in der mädchenhaften Anmut mehr als sympathisch. Die in Riesenmassen auftretenden Mannenchöre steigerten sich zu einem dramatischen Konzert, wie man es selten auf den Bühnen erlebt, und das Rheintöchter-Terzett umwarb Siegfried mit der berückenden Reinheit des Gesanges.

Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1936 haben wiederum eindeutig erwiesen, daß Wagners unteilbares Erbe würdig verwaltet wird. Als ein besonderes Ereignis muß es gewertet werden, daß Furtwängler sämtliche Aufführungen des ersten Zyklus: den „Lohengrin", „Parsifal" und den „Ring" dirigiert hat. Dadurch schuf ein musikalischer Wille das Gesamtwerk der Festspiele, dadurch wurde eine Einheit der künstlerischen Linie erreicht, wie sie selten in der Theaterpraxis gewährleistet bleibt. Das Bayreuther Klanggeheimnis, durch einen unnachahmlichen akustischen Glücksfall geschaffen sowie der Gesangs- und Darstellungsstil, der eine Tradition sinnvoll in stetiger Erneuerung pflegt, sind Anziehungspunkte, die auch heute noch nichts von ihrem Nimbus eingebüßt haben. Bayreuth behält sein eigenes Gesicht, obwohl es nicht stehen bleibt, sondern sich immer neu und jung auffüllt.

Die Neubesetzungen dieses Jahres erhärteten dieses Verfahren wachsamer Rollenverteilung. Voran ging Margarete Klose, die als Ortrud, Fricka, Waltraute und Norne nicht ein einziges Mal versagte, sondern gleich an beste Leistungen ihrer Vorgängerinnen anschloß. Auch Inges Karén, die als „Erda" noch hervorragende Entwicklungsmöglichkeiten hat, wurde eine Bereicherung neben der blühenden Frische von Liselotte Ammermann, die sich erstmalig bei den Festspielen mit der Freia beschäftigt hat. Mit der Zuführung unverbrauchten Blutes wird man wohl in den nächsten Jahren beim hochdramatischen Fach beginnen. Vielleicht könnte Marta Fuchs, die sich als Kundry in großartiger Verfassung zeigte, auch anderen Aufgaben Reiz abgewinnen.

Die Idee Bayreuth ist gesichert. Der Führer des Deutschen Reiches, der mit vielen Reichsministern den Aufführungen vom ersten bis letzten Tag beiwohnte, hat die Schirmherrschaft übernommen. Er wird den Festspielen ebenso die Treue halten, wie das Haus Wahnfried seinerzeit auch in schweren Zeiten zu ihm stand. Heute fragen wir nicht mehr nach dem etwaigen „Problem Wagner", heute interessiert uns der Anspruch seines Erbes. Immer wieder vor Jahren wurden Stimmen laut, die Bayreuth als überalterten Choral einer „fanatischen Heilsarmee-Gruppe" hinzustellen sich bemühten. Auch sie orakelten nicht mehr an der „historischen" Gültigkeit des Lebenswerkes von Richard Wagner herum, wenn sie auch zeitweise heuchelten,

um „aktuellere" Angriffsflächen zu haben, aber sie verneinten Bayreuth als wirksame und fruchtbare Gegenwart. Ihnen allen ist zu sagen, daß Bayreuth keine „Einrichtung" ist und nicht im Rhythmus festlicher Äußerlichkeiten schwingt, sondern daß es lebt, weil es eine Energie darstellt, die sich immer an den Schicksalen der deutschen Nation zu beteiligen vermag. Denn hier bevölkert sich die Bühne mit Erscheinungen, deren Ursprung die Bewußtheit eines deutschen Mythos ist.

Gerade deshalb aber müssen wir von denen abrücken, die aus vielleicht gutem, jedoch bedenklichem Wollen versuchen, eine „im Geiste Wagners" frömmelnde Eremitage aus ihm zu machen, die jede Äußerung des Meisters mit Methoden der Bibelforscher untersuchen und wie Wanderprediger seine Lehre der Welt als allein seligmachendes musikalisches Heiligtum verkünden. Diese Art Propagandisten kennen die Weite der ragenden Gestalt Wagners nicht, sie wissen auch nicht um den schöpferischen Sinn von Bayreuth, das nie für den „Kult", sondern nur für die Erfüllung eines Werkes in seinen ganzen Beziehungen und all seinen Forderungen geschaffen wurde. Der Traum eines musikalischen Dramas und damit des Höhepunktes eines deutschen Opernstils, dessen Verwirklichung Wagner noch erlebte, sollte hier seine Bestätigung finden, sollte den seelischen und praktischen Raum erhalten, für den vorher die Maße fehlten. Bayreuth ist daher nicht Tradition aus Zufall, es ist auch keine Erinnerungsstätte, an der man sich wehmütig in die Vergangenheit zurückdenkt, sondern Bayreuth will im Bewahren der Ideale neue künstlerische Kräfte entzünden. Bayreuth ist ausschließliches Eigentum Richard Wagners, wie er selbst Besitz des deutschen Volkes bleibt. Nur ein zäher Wille hat dieses Werk gehalten, dessen Früchte wir heute ernten. Wir wollen diesen Kampf nicht vergöttern, das Genie braucht und will keine nachträgliche Hilfestellung, es wächst über die Zeit und ihre Schatten, und es greift über seine irdische Regie hinaus immer wieder in die Handlung ein.

Olympisches Konzert in Berlin

Die Olympischen Spiele des Altertums waren keine ausschließliche Angelegenheit des Sports, sondern ein Fest der Wagen und Gesänge. Körper und Geist traten zu edlem Wettstreit an. Baron de Coubertin, der Wiedererwecker des olympischen Gedankens, versuchte von Anfang an die sportlichen Spiele mit künstlerischen Wettbewerben zu verknüpfen. Er ließ sich durch keinerlei Fehlschläge entmutigen und konnte heuer zum ersten Male die Früchte einer beharrlich vorgetriebenen Arbeit ernten. Ein olympisches Konzert war der erste Schritt, nun auch die Musik einzubeziehen in die Veranstaltungen des modernen Olympia. Auf der unvergleichlich eindrucksvoll in die Schönheit der märkischen Landschaft hineingebauten Dietrich-Eckart-Freilichtbühne am Reichssportfeld gelangten die beim Internationalen olympischen Musikwettbewerb Berlin 1936 mit der goldenen und silbernen Medaille preisgekrönten Werke zur Uraufführung. Gewissermaßen „außer Konkurrenz" erklang als Eröffnungsstück des

Festkonzertes die inzwischen zur offiziellen Hymne für die Zukunft erklärte „Olympische Hymne" von Richard Strauß. Eine klingende Orchesterbegleitung mit durchgeführter Fanfarentechnik untermalt in volkstümlichem Stil die Worte von Robert Lubahn. Im Mittelpunkt dieser Gebrauchsmusik steht der effektvoll abgewandelte Motivruf: „Olympia".
„Il Vincitore" (Der Sieger) des Italieners Lino Liviabella erwies sich als eine mit geschickter Klangregie aufgemachte, dabei rhythmisch eigenwillig aufgelockerte Opernmusik, deren Schwierigkeiten der dirigierende Komponist, ein Schüler Respighis, nicht immer gewachsen war. Der impressionistische Glanz seiner Puccini und Respighi in gleicher Weise verpflichteten Tonsprache wird im geschlossenen Konzertsaal ohne Zweifel werkgerechter zur Geltung gelangen als im Freien.
Die „Olympische Kantate 1936" von Kurt Thomas bezieht ihre stärksten Wirkungen aus der protestantischen Sakralmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ihr rückwärts gewandter Stil ist absolut vorgestrig und in der gewollten Kargheit und Primitivität ein überflüssiges Bekenntnis zu einer verflossenen Zeit. Als gelungener rhythmischer Einfall ist die Episode des Fackelläufers hervorzuheben. Der Orchestersatz Thomas' ist orgelmäßig angelegt. Wenn er am Schluß ein halbes Hundert Blechbläser aufmarschieren läßt, ist der Erfolg äußerer Mittel gesichert, obwohl er beispielsweise die Trompeten in unnatürliche Höhen hinauftreibt. Thomas, gleich Liviabella mit der silbernen Medaille ausgezeichnet, dirigierte sein Werk, das reich an ermüdenden Längen ist, gewandt und überlegen.
Wirklich gültige Werte und eine durchaus persönliche Kraft der Gestaltung hatte Werner Egk in seiner „Olympischen Festmusik" einzusetzen. Fröhlich und schwungvoll, fließend und federnd: der Einzug der Jünglinge, der in der klanglichen Spiegelung eines gelösten Körpergefühls echten sportlichen Geist atmet. Mit einfachsten Mitteln erreicht Egk großartige Wirkungen, so in der weitgespannten „Totenklage" des Englischhorns, auch wenn von fern der Schatten Tschaikowskis auftaucht. Die gespannte Leidenschaft des Waffentanzes ist auf die bewegungsmäßige Ausdeutung angewiesen. Der Schlußhymnus „Fest der Freude, Fest der Jugend" offenbart eine erhabene Feierlichkeit, die ein echtes Gemeinschaftserlebnis zu tragen imstande ist. Sein Pathos ist klar, sachlich und unbelastet mit billiger Klangpolsterung. Werner Egk bewies auch als Dirigent sein außergewöhnliches Können.
Erhielt Egk die goldene Medaille in der Gruppe der Komposition für Orchester, so Paul Höffer in der Klasse der Werke für Solo- und Chorgesang mit Begleitung. Sein „Olympischer Schwur" greift in der Textwahl zurück auf die Worte, die der Leiter der antiken Spiele an die Kämpfer richtete. Ein Baritonsolo deutet sie rhapsodisch. Ihnen folgt der vom Chor gesungene „Schwur", in dem die Kämpfer geloben, ihren Ländern zur Ehre und dem Sport zum Ruhm ritterlich die Spielregeln zu achten. Das Wesen des Schwurs ist seine Kürze und Prägnanz. Höffer klammert sich an die Worte, läßt sie immer wieder deklamieren und so die Spannung bald entgleiten. Gedanken, die man immer wieder denkt, werden leicht abgegriffen. Ein weiteres Baritonsolo bringt die Worte des griechischen Herolds, der das Zeichen zum Beginn der

Spiele gab. Eine Wiederholung des Schwurs schließt das etwas zwiespältig wirkende, in der sicher beherrschten Satztechnik gelungene Werk ab, in dem ein marschartig gestrafftes Orchesterstück am unmittelbarsten einschlägt. Höffers Stil fließt aus allzuvielen Quellen. Von Händel bis Hindemith, von der Gregorianik bis zum Militärmarsch sind seine Bestandteile erkennbar, die allerdings dann formal geschickt ineinander verflochten sind.

Bruno Kittel leitete Höffers „Olympischen Schwur" mit sicherer Hand. Auch die Hymne von Richard Strauß war der in der Meisterung der Chöre wohlgeübten und berufenen Hand Kittels anvertraut. Das verstärkte Berliner Philharmonische Orchester, die Bläsergruppe der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik und zahlreiche hervorragende Berliner Chöre, an der Spitze der Bruno-Kittelsche Chor, waren für die Wiedergabe der „Preisgekrönten" eingesetzt. Rudolf Watzkes Bariton besaß die Wucht und Durchschlagskraft, um dem „Schwur"-Chor mit ebenbürtigem stimmlichen Gewicht zu begegnen. Friedrich W. Herzog

Olympischer Herakles

Händels Oratorium auf der Dietrich-Eckart-Freilichtbühne

Georg Friedrich Händels Oratorien sind Werke, in denen das Erlebnis der Gemeinschaft formvollendet künstlerische Gestalt angenommen hat. Dem einfachen, unverbildeten Menschen wird nichts zugemutet, was seine Fassungskraft übersteigt, aber auch der Gebildete findet in dieser monumentalen Musik alles, was die Musik an tiefem menschlichen Empfinden auszudrücken vermag. „Herakles" offenbart eine Musik, in der die Jahrhunderte reden. Im dramatischen Vorwurf geht das Werk auf die griechische Sage von Herakles und Dejanira zurück, von der Ovid in seinen Metamorphosen und Sophokles in den „Trachinierinnen" erzählt, als Herakles nach einer Kriegsfahrt wieder in die Heimat zurückkehrt und als Gefangene Jole, die Tochter des von ihm getöteten Königs mitführt, vergeht seine Gattin Dejanira in eifersüchtiger Verzweiflung. Durch das Nessus-Gewand, das ihr von dem von Herakles getöteten Zentauren Nessus vor dessen Tod als Zaubermittel übergeben ward, hofft sie die vermeintlich verlorene Liebe ihres Gatten wieder zurückzuerlangen. Als Herakles das Gewand anlegt, das mit einem tödlich wirkenden Gift getränkt ist, verbrennt er bei lebendigem Leibe und singt dazu eine Schmerzensarie, die zu den genialsten Eingebungen der abendländischen Musik zählt. Er verkündet seinem Sohn als letztes Gebot, ihn auf dem Gipfel des Öta zu verbrennen. Dieser Trauerzug zur Höhe ist auch die eindringlichste szenische Version der Festaufführung auf der Dietrich-Eckart-Bühne. Der bewaldete Hang der Morellenschlucht am Westrand des Reichssportfeldes ist ein stimmungtragender Hintergrund. Werner March hat die kraftvolle Architektur des Bühnenhauses in die Landschaft so harmonisch eingefügt, daß die Brücke zwischen Zuschauern und Darstellern im Nu geschlagen ist.

Dr. Hans Niedecken-Gebhard richtete den „Herakles" nach der Fassung von Friedrich Chrysander für die szenische Aufführung her. In dem Streben nach Einfachheit und Monumentalität hat er manche schöne Arie gestrichen, ohne allerdings das musikdramatische Gefüge (Händel bezeichnete den „Herakles" einmal als Musikaldrama) zu gefährden. Als Spielleiter beherrschte Niedecken die Massen mit jener großzügigen Führung, die schon in der raumgliedernden Haltung überzeugt und die Ausdrucksgewalt der Musik unmittelbar in chorische und solistische Bewegung umsetzt. Fritz Stein hatte sich im Gegensatz zu der forschen Spielleitung mehr auf konstruktives, breites Musizieren festgelegt. Statt der eigenen Ouvertüre, die festlich-heiter beginnt und einen hübschen Marsch enthält, spielte das Orchester die von Stein für doppeltchorige Bläser eingerichtete „Sonata piane forte" von Giovanni Gabriele — ein pompöses Stück, das die akustischen Möglichkeiten der Freilichtbühne in ein helles Licht rückte. Der über 1000 Stimmen starke Chor setzte sich aus 12 Berliner Singgemeinschaften mit dem Bruno Kittelschen Chor an der Spitze zusammen. Er besaß die klangliche Fülle, um ohne Lautsprecherverstärkung zu bestehen, während die Solostimmen erst durch elektroakustische Unterstützung sich behaupten konnten. Für die Titelpartie setzte Gerhard Hüsch seine edle Gesangskunst ein. Wie sehr die Schönheit der menschlichen Stimme Vorbedingung des Händel-Spiels ist, zeigte Walter Ludwig, der den Hyllos mit großartiger Kultur sang. Emmi Leisner und Adelheid Armhold sangen die weiblichen Partien. Die von Lotte Brill entworfenen Kostüme waren eine Augenweide, leuchtend inmitten malerisch kombinierter Farbenkontraste. Vollkommen auch die Choreographie Martha Welsens, die die Absichten Niedeckens bildkräftig ausführte. Das Orchester bestand aus dem verstärkten Landessinfonieorchester und den vereinigten Orchestern der staatlichen Musikhochschule, imponierend als Klangkörper. Die Tanzgruppen wurden von Maja Lex und Hans Richter als Vortänzer angeführt.

Friedrich W. Herzog.

Münchner Festspiele 1936

Neugestaltung der Spielfolge

Die Spielfolge der Münchner Festspiele ist in ihrer Entwicklung vielfachen Strebungen und Änderungen unterworfen gewesen. Zwar sind Wagner und Mozart immer als die beiden Pfeiler anzusehen, um welche die übrige Spielfolge als Rankenwerk sich schlingt. Aber auch gegenüber diesen beiden Meistern war die Einstellung häufig verschieden. Noch vor wenigen Jahren setzte München beispielsweise seinen Ehrgeiz darein, alle Werke Wagners in großartiger Reihenfolge auf dem Spielplan der Festspiele zu haben. Es war ein Unternehmen, das den Bogen überspannte und in der einzelnen Ausführung das wirklich Festspielmäßige nicht mehr ganz zum Ausdruck brachte.

Nun hat ein Umschwung in diesen Bestrebungen die Wagschale zugunsten Mozarts gesenkt. Und wir lassen in diesem Jahr in stolzer Reihe fast sämtliche Opern des älteren Meisters an uns vorüberziehen, während die Zahl der Aufführungen Wagnerscher Musikdramen sehr wesentlich eingeschränkt ist. Grund zu dieser Änderung ist eine Vereinbarung mit Bayreuth, die nur diejenigen Werke Wagners auf dem Münchner Spielplan zuläßt, die nicht in Bayreuth gespielt werden, in diesem Jahr also nicht „Lohengrin", „Parsifal" und den „Ring". Da in den dreijährigen Turnus von Bayreuth bekanntlich immer ein spielfreies Jahr fällt, wird München somit nur alle drei Jahre einmal den „Ring" und „Parsifal" in den Festspielen bringen können.
Jedoch hat München durch die Einschränkung der Wagnerschen Werke nicht nur eine größere Konzentrationsmöglichkeit auf die übrigen gewonnen, sondern auch eine Ausdehnung der Spielfolge über die beiden Meister hinaus in ausbaufähiger Weise eingeleitet. Wir sind schon wiederholt dafür eingetreten, die Bayerische Staatsoper möge sich nicht auf Wagner und Mozart allein beschränken, sondern die Werke, die während der Winterspielzeit mit besonderem Erfolg herausgebracht wurden, auch während der Sommerfestspiele zeigen. München hätte hier eine besondere und seiner Verpflichtung gegenüber bedeutender Überlieferung würdige Aufgabe zu lösen, welche den anderen beiden Festspielstätten, zwischen denen es liegt, versagt bleibt. Denn weder kann München in der Wiedergabe des Wagnerschen Musikdramas mit Bayreuth wetteifern, noch will es seinen Spielplan zu einer ästhetischen Rundschau in der Art Salzburgs herabwürdigen. Es hat seine Eigenart zu vertreten und gegenüber dem scharfen Wettbewerb der beiden genannten Festspielstädte zu verteidigen. Das wird es immer am besten können, wenn es sein Vorzüge auch ins hellste Licht rückt, das heißt, seine hervorragendsten Aufführungen — sei es nun Wagner, Mozart oder anderes, vor allem zeitgenössisches Schaffen — auch dem zahlreichen Fremdenpublikum vor Augen und Ohren führt, das sich hier zur Sommerzeit einfindet.
Einen großen Vorteil hat München vor den beiden anderen ohnehin in dem Umstand, daß es sich seinen Festspielkörper nicht erst zu schaffen braucht, sondern in seiner gut vorbereiteten Spielschar, in dem trefflichen Ensemble von Orchester, Chor und Solisten eine schlagkräftige Waffe im Wettkampf einzusetzen hat, welche die anderen sich erst zusammensetzen müssen, wobei Überraschungen und Enttäuschungen nie ausbleiben können. In den schönen Häusern des Prinzregenten- und Residenztheaters stehen der Bayerischen Staatsoper zudem zwei für Festspiele besonders geeignete Stätten zur Verfügung.
Erweitert ist die Spielfolge in diesem Jahr mit Werken von Händel und Gluck, auf die wir noch besonders zu sprechen kommen. Da die Durchführung der Wagnerschen Musikdramen in München seit Jahrzehnten bekannt ist und etwas wesentlich Neues in seiner gediegenen Art nicht bot, kann auf eine Besprechung derselben in dieser Kürze nicht ausführlich eingegangen werden. Erwähnt sei nur die hervorragende Inszenierung des „Rienzi", die ein ganz besonders schwieriges Problem der Massenregie in vorbildlicher Weise durch das Zusammenwirken von Kurt Barré mit den Bildnern Linnebach und Pasetti gelöst hat. Wobei als größter Vorzug zu vermerken

wäre, daß die ungeheuere Aufmachung in den prächtigen Dekorationen sich niemals zum Selbstzweck erhob, sondern sich stets im Dienste des Kunstwerks auswirkte. Unter den Gästen der Wagnerschen Musikdramen wäre vor allem der Sachs und Holländer Wilhelm Rodes rühmend hervorzuheben. Im übrigen ist die Zahl der Dirigenten in diesem Jahr besonders groß. Neben den einheimischen Kapellmeistern Meinhard von Zallinger, Karl Tutein und Ferdinand Drost, hat Karl Elmendorff eine bedeutende Zahl der Festspiele dirigiert. Ferner sind Richard Strauß („Don Giovanni und „Cosi fan tutte") Paul Schmitz-Leipzig, Karl Böhm-Dresden, Wilhelm Sieben-Dortmund und Eugen Jochum-Hamburg am Pult erschienen.

Mozart

Ebenso müssen wir auf die Besprechung der schon so häufig wiederholten Festaufführungen von „Figaros Hochzeit", „Zauberflöte", „Cosi fan tutte", „Don Giovanni" und „Entführung" verzichten, zum Teil Aufführungen von ganz ungewöhnlicher künstlerischer Höhe. Wichtig ist es dagegen auf die neu in den Kreis der Festspielvorstellungen aufgenommenen Werke „Idomeneo", „Titus" und „Gärtnerin aus Liebe" etwas näher einzugehen.
Mozart war 25 Jahre und hatte schon acht Opern geschrieben, als er den „Idomeneo" vollendete. Dennoch ist — vergleicht man diese Werke mit der formalen und stilistischen Ausgewogenheit der späteren Meisterwerke — etwas von jugendlichem Überschwang darin, das fast als Übertreibung wirkt. Und doch, wie köstlich ist der ihm etwas fernliegende Stoff durch die Genialität der Musik geadelt. Wir wissen, daß der Salzburger Hofkaplan Varesco kein Dichter war und daß Wolff-Ferrari mit Ernst Leopold Stahls dramaturgischer Hilfe erst eine in jeder Hinsicht vortreffliche Umarbeitung vornehmen mußte, um das Stück genießbar zu machen. Sie erstreckt sich auf eine Neugestaltung des Textes, Kürzung der Rezitative, Umstellung der Musiknummern und Hinzufügung einiger notwendiger Übergänge. Manche Arien sind fortgefallen, dagegen sind die herrlichen Ensemblesätze alle erhalten. Vielleicht hätte die Zuteilung der Idamantespartie an einen Tenor (wie in der zweiten Mozartfassung) der Charakterisierung dieser Gestalt mehr entsprochen — es ist ein sehr männlicher Mann. Wolff-Ferrari kleidet ihn in einen Sopran, von denen nun drei Hauptpartien nebeneinander die Szene beherrschen. Die Aufführung unter Tuteins musikalischer Leitung mit den drei prachtvoll besetzten Frauenrollen (Reich, Mihacsek, Feuge) war glänzend.
Ganz vorzüglich wurde auch der „Titus" unter Wilhelm Siebens klarer zielbewußter Direktion herausgebracht, der auch die Bearbeitung vorgenommen hatte. Daß er die Süßmayerschen Rezitative durch Dialog ersetzt hat, ist dem bewegten Verlauf des Werkes nur günstig gewesen — es fangen nun freilich die meisten Szenen ohne Musik an. Was der Verbreitung des Werkes im Wege steht, ist die Unmöglichkeit der Zuhörer, die Schicksale, Leiden und Freuden der Darsteller mitzuerleben. Es sind blutleere Figurinen, denen man nicht recht glauben kann. Die einzige Stelle, in

der eine gewisse Spannung aufkommt, ist die Gegenüberstellung des Verbrechers Sextus mit dem Kaiser. Und hier erklingt auch die schönste und tiefste Musik des ganzen Stückes, die herrliche A-dur-Arie, derentwegen allein die Oper schon aufführungswürdig wäre. Daß aber auch Mozart selbst schuld ist an der Blaßheit seiner Operngestalten, kann selbst der begeisterste Verehrer des Meisters nicht leugnen — sie weisen nirgends die sonst so bewundernswerte Sicherheit seiner Zeichnung auf. Freilich, er war kränklich und mußte die 26 Musiknummern der bestellten Oper in 18 Tagen fertigstellen.

Als dritte Neuheit kam Mozarts Jugendoper die „Gärtnerin aus Liebe" zum erstenmal in die Festspielreihe. Als er dieses kleine verliebte Spiel schrieb, stand er noch ganz im Bann des alten Stils. Trotzdem kann man doch überall die Hand des Meisters herausfühlen, auch dort, wo er in der Verarbeitung seiner herrlichen Einfälle noch befangen erscheint. München rechnet das liebenswürdige Stück unter Leitung Zallingers und Seydels als seinem ständigen Spielplan angehörig, seitdem Anheißer durch die treffliche Bearbeitung alle Hemmungen beseitigte, die bisher auf einer allgemeinen Verbreitung dieser Oper lagen. Eine kleine Trübung des heiteren Gesamteindrucks bilden jetzt nur noch die überaus umfangreichen Rezitative. Daß diese stellenweise ermüdend wirken, liegt nicht nur an ihrer Länge, sondern auch daran, daß sie zum Teil stimmlich sehr hoch geführt sind. Augenscheinlich hat Mozart sie für noch leichtere und dünnere Sopranstimmen geschrieben, als sie heuer im allgemeinen zur Verfügung stehen.

Mit dieser ganzen Mozartreihe ist nun eine fast vollständige Übersicht über die Hauptwerke des göttlichen Wolfgang Amadeus gegeben.

Händel und Gluck

Es hat einigen Reiz, die beiden Werke gegenüberzustellen, die in diesem Sommer wesentlich zur Bereicherung des Festspielplanes beigetragen haben, Händels „Xerxes" und Glucks „Alkestis". Auf den ersten Blick einige Ähnlichkeit — heroische Namen, Mythos, Arien, Rezitative, ähnlicher Aufbau. Und doch eine Welt trennt das heitere Werk des Barock von der Tragödie des großen Opernreformators, das Spiel des „als ob" von der erschütternden Wahrheit.

Wenden wir uns zuerst an den „Xerxes". Schon beim Klang dieses Namens steigen in unserem Bewußtsein Vorstellungen von unerhörter Macht und asiatischer Grausamkeit auf. Nun, von solch einem wüsten Satrapentyp, der das unbotmäßige Meer mit Ketten peitschen läßt, ist bei Händel natürlich nicht die Rede. Sein Xerxes ist lyrischer Tenor und als solcher verliebt — von seinen sonstigen asiatischen Despoteneigenschaften erfährt man in diesem Stück nichts. Er ist eleganter Vertreter des liebenswürdigen höfischen Barock, der auf verliebte Abenteuer ausgeht und dabei sogar eine wenig herrische Rolle spielt, ja nicht einmal den Gegenstand seiner Sehnsucht erhält, obgleich er Xerxes und sogar lyrischer Tenor ist. Aber die Barockoper hat ihre eigenen Gesetze und darf alles, was gefällt. Und hier gefällt es einen Vorwand zu musizieren zu finden, nicht Geschichte oder Musikdrama zu machen. Die Bearbeitung durch

Dr. Oskar Hagen hat das Werk bühnenmäßig hergerichtet, ohne Händel selbst in seiner strahlenden Größe zu beeinträchtigen. Und das ist das einzig Wesentliche, die wahrhaft göttliche Musik zum Xerxes. Bis auf vereinzelte Stellen etwas konventionellerer Art ist alles in diesem Werk meisterhaftester Händel in seiner allerhöchsten Form. Ein Wohllaut in der Erfindung der Themen, eine geistvolle Verarbeitung in den meisten Durchführungen, eine wundervoll erhabene Linie von edelster Gestaltungskraft. Sogar die sonst bei Händel etwas weitläufigen Sequenzen und Kadenzierungen sind auf ein geradezu Bachisches Maß beschränkt, die ganze Musik von köstlicher, breitfließender Gelöstheit. Das berühmte Largo, mit dem das Drama beginnt, und das wohl eins der meistgespielten Stücke der Welt sein dürfte, gibt den Ton an. Auffallend ist gelegentlich die Nähe dieser Musik zu Mozart, die in der Themenbildung einmal zur wörtlichen Gleichheit geht — die beiden großen Melodiker treffen sich hier auf einer höchsten musikalischen Ebene, auf der das absolut Einfache und Klare in Linie und Harmonie zu einem ähnlichen Ausdruck findet. In der Wiedergabe dieses Stückes hat die Bayerische Staatsoper auf alles Persische in Dekoration und Kostüm vollständig verzichtet — es spielt in prächtigem, unbestimmt gehaltenem Barock. Leo Pasettis formender Bildnersinn hat in den Entwürfen für die Inszenierung Kurt Barrés einen schönen und stilsicheren Rahmen geschaffen. Die Regie betonte das festlich Spielerische des Stücks mit Geschick und Geschmack. Ferdinand Drosts musikalische Leitung war vor allem darauf bedacht, ein warmes, schön phrasiertes Singen der Darsteller und spielenden Instrumente zu erzielen und in Einklang zu bringen. In den Hauptrollen waren die Herren Krauß, Nissen, Weber und Vogel, die Damen Feuge, Cornelius und Kruyswyk beschäftigt.

Ganz anders klingt uns das deklamierte Wort in Glucks gewaltiger Tragödie „Alkestis". Wer in diese Oper geht, muß auf die Lockungen der Sirenen verzichten. — „Musas praeposuit sirenis" steht bezeichnenderweise auf dem Sockel der Houdonschen Gluckbüste. Sie ist das Gegenteil von Unterhaltungsmusik, so konzessionslos wie kaum eine andere. Man muß gesammelten Geistes sein, um die ganze Großartigkeit dieser erhabenen Einstellung mitmachen zu können. Aber die edle Linie, die das zukunftsprächtige Werk verwirklicht, kann an dem Empfänglichen nicht eindruckslos vorübergehen. Der Chor ist in der „Alkestis" noch mehr in den Vordergrund gerückt als im „Orpheus", Träger und Widerhall der Handlung im Sinne der griechischen Tragödie. Man sollte diesen Umstand noch in ganz anderer und weitgehender Weise ausbeuten, als das schon geschehen war. Der Chor müßte mehr mitwirken. Das wäre möglich durch eine bewegtere Beteiligung am Geschehen selbst. Die große Ruhe, die fortdauernd über die Szene liegt, könnte durch pantomimische Handlungen des Chors weitgehend ausgeglichen werden. Damit könnte etwas griechisch-lithurgisches in den Verlauf hineingetragen werden, der dem Stil des Werkes in jeder Hinsicht entsprechen und das Statische der Szene günstig in Dynamik auflockern würde. Die wuchtig ragenden Säulen der Linnebachschen Dekorationen, in denen sich das von Hofmann in edlen Linien geführte Spiel abrollt, verführt von selbst zu solchen Gedanken. Unter Tuteins umsichtiger Leitung zog das wundervolle Werk eindrucks-

voll vorüber. Gewaltig alles überragend gab Martha Fuchs die Titelrolle. Die Dresdner Hochdramatische, deren tiefgründige Verkörperung der Kundry während der diesjährigen Bayreuther Festspiele noch in lebhaftester Erinnerung ist, brachte die Alkestis mit einer Größe und Wärme des Ausdrucks zur Geltung, die einen vom ersten Moment an gefangennahm und erst beim Fallen des Vorhangs wieder aus ihrem Bann entließ.

Damit haben wir in Kürze die wesentlichsten Seiten der reichen Spielfolge gestreift, die im Olympia-Sommer 1936 München seinen Gästen zu bieten hatte. Erwähnt sei nur noch, daß auch die Darbietungen des Marionetten-Theaters (Leitung Binter), die Mozart-Tanzspiele im Nymphenburger Schloß, die Wagner-Konzerte in Neuschwanstein und vieles andere an künstlerischen Veranstaltungen in den Festspielsommer der Hauptstadt der Bewegung gehören. Oscar von Pander

Olympische Tanzwettspiele

Anläßlich der 11. Olympiade fanden in der Volksbühne, dem Theater am Horst-Wessel-Platz, internationale Tanzwettspiele statt. Die organisatorische Vorbereitung und Durchführung lag in den Händen von Dr. Lange von der Reichstheaterkammer und Rudolf von Laban, dem Leiter der Deutschen Tanzbühne. Ein Schiedsgericht, in welchem alle beteiligten Nationen vertreten waren, begutachtete die tänzerischen Leistungen, die an vierzehn Abenden aus allen Sparten des Tanzes gezeigt wurden. Die Wertungen, die von Dr. Lange und zwei Beisitzern aus anderen Nationen nach jeder Veranstaltung gesammelt und protokolliert wurden, erfolgten unter dem Gesichtspunkt des allgemeinen Eindrucks, der Ausführung und der Lösung der tänzerischen Komposition. Die Wahl der getanzten Musik sowie die Einfühlung des Tänzers in diese, wurde ebenfalls begutachtet. Diejenige Nation, deren eigene tänzerische Leistungen zur Beurteilung stand, hatte an dem betreffenden Abend kein Stimmrecht.

Die internationalen Tanzwettspiele 1936 brachten die erste große Leistungsschau auf dem Gebiet des internationalen Tanzes, angefangen vom Volkstanz bis hin zum Bühnentanz. Die beiden Formen des Volkstanzes: des Laientanzes und des Bewegungschores, wurden gezeigt vom Märkischen Volkstanzkreis und dem Tanzchor von Lotte Wernicke. Nationale Volkstänze brachten die Pinzberger, die Tanzgruppe Boris Jonew (Bulgarien), die Rumänische freie Tanzgruppe und der Verband der Kroatischen freiwilligen Theateramateure „Matica". Während der deutsche Laientanz an dem überlieferten Volkstanz mit seinem großen Schatz geselliger Formen anknüpft, ist er bei den Balkanvölkern noch ungebrochener Besitz und deshalb ursprünglicher in seiner Ausdruckskraft.

Von den Tanzgruppen, die in starkem Maße völkische Elemente als stilbildende Kräfte in ihre Schautänze übernehmen, sei als erste die indische Tanzgruppe Menacas genannt. Ganz eingebettet in eine Jahrhunderte alte Tradition, wird hier eine Tanzkunst gezeigt, die von so hoher technischer Vollendung ist, daß in den getanzten Mythologien wirklich die Götter selbst zu tanzen scheinen. In die Vorstellungswelt der Indianer und Eskimos führte die kanadische Tanzgruppe von Boris Volkoff aus Toronto ein. Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ die Theater-Ballettgruppe Parnell aus Warschau. Die polnischen Tänzer und Tänzerinnen, die über eine bis ins Einzelne gehende Schulung verfügen, offenbarten ein Temperament, dem sich niemand zu entziehen vermochte. Ungeahnten Erfolg brachte die Geschichte vom „Toten Maciek", der durch die aufreizenden Klänge eines Oberek wieder zum Leben erweckt wird und nun freudig mit der überraschten Trauergesellschaft tanzt. Die österreichische Tanzgruppe des Kärtner Konservatoriums, die Wiener Tanzgruppe von Hertha Heppner und die Mailänder Tanzgruppe von Jia Ruskaja bewährten sich in klassischen Tänzen. Starken Erfolg konnte die Ballettgruppe des Nationaltheaters Zagreb mit dem Ballett „Das Lebzeltherz" erringen. Am selben Abend zeigte die Tanzgruppe der Preußischen Staatstheater unter der Leitung von Mizzie Maudrick das Tanzspiel „Die Barberina". Im Deutschen Opernhaus gelangten durch das Ballett der Königlich-Flämischen Oper Antwerpen und die Ballettgruppe des Deutschen Opernhauses zwei große Werke zur Ur-

aufführung: „Instrumentenzauber" unter der Leitung von Sonja Korty nach Musik von Jean Françaix und „Der Stralauer Fischzug" von Rudolf Kölling nach Musik von Leo Spieß. Zwei Tanzgruppen seien wegen ihrer Sonderstellung im neuen Tanz noch erwähnt: die Münchener Günther-Schule und die Mary-Wigman-Gruppe. Die innigen Beziehungen zwischen Musik und Bewegung sind bekanntlich erstmalig wieder durch die Erziehungsmethode der Günther-Schule bewußt betont und für die Schulung des tänzerischen Nachwuchses nutzbar gemacht worden. Der geistige Urheber dieser tanzmusikalischen Schulung ist der Komponist Carl Orff, der das Wesentliche seiner Ideen in dem nach ihm benannten „Schulwerk" niedergelegt hat. Das führte zur Neubildung eines Tanzorchesters, das sich im wesentlichen aus Schlaginstrumenten aller Art zusammensetzt, zu denen sich als melodietragende Instrumente Blockflöte und Gamben, zuweilen auch die menschliche Stimme gesellen. Diese Wiederbelebung des Instrumentariums des Mittelalters und des Barock birgt allerdings die große Gefahr der Einseitigkeit in sich, weil heute gültige Instrumente völlig ausgeschaltet werden. Es wäre bedauerlich, wenn dadurch das Werk Orffs zur Stagnation verurteilt werden würde. Die Tanzgruppe der Wigman-Schule zeigte präzise Zusammenarbeit aller Beteiligten, wodurch die wohl durchdachte und kunstvolle Choreographie noch unterstrichen wird. Über das künstlerische Niveau dieser Leistungen wäre nicht zu diskutieren, wenn hinter ihnen nicht ein Geist sichtbar würde, der mit seiner Problematik und seinem artfremden Intellektualismus einer versunkenen Epoche angehört, die wir in ihren Auswüchsen überwunden haben.

In einer Reihe von Abenden wurden vorbildliche Solotänze gezeigt. Unter den deutschen Künstlern traten Gret Palucca und Harald Kreutzberg am stärksten hervor. Eine glückliche Verschmelzung von Volkstanz und Kunsttanz erzielten Mercedes Goritz-Pavelic (Zagreb) und Mascha Arseniew (Belgrad). Zwei ausgezeichnete Vertreterinnen hatte Polen gesandt in Ziuta Buczynska für Ausdruckstanz und Olga Slawska für Tänze im klassischen Stil. Aus der Fülle wertvoller Tanzbegabungen, die sich an dem edlen künstlerischen Wettstreit beteiligten, seien noch namentlich angeführt: Britta Schellander ((Triest), Vera Irene Young (Australien), Angelo Grimani (Griechenland), Lili Green (Holland), Almut Dorowa (Spanien), Herta Bamert (Schweiz), Lea Daan (Belgien), Juliette Sandovici (Rumänien) und Giuliana Penzi (Italien).

Die tänzerischen olympischen Wettspiele haben die Entwicklung des Tanzes deutlich gemacht und neue wirksame Kräfte offenbart. Dabei hat sich erwiesen, daß es heute nicht mehr möglich ist, durch den Ausdruck allein die innere und äußere Formlosigkeit eines Tanzes zu verdecken. Der Tanz von heute fordert den ganzen Menschen. Die Zeit des geschickten gymnastischen Improvisierens ist endgültig vorbei. Einstmals lebendig in der Orchestrik der griechischen Chöre ist der Tanz nun wieder den heiligen olympischen Kampfspielen zugesellt worden und wird es für die Zukunft auch bleiben. Manche Verbindung wurde zwischen den Tänzern aller Nationen geknüpft, die eine Quelle fruchtbringender Arbeit sein werden, denn die Gewißheit konnten alle, die an den olympischen Tanzwettspielen, gleichviel ob als Tänzer oder als Zuschauer, teilgenommen haben, mitnehmen: die Tanzkunst ist im Aufstieg. Rudolf Sonner.

Uraufführungen im Deutschen Opernhaus zu Berlin

Mit lautem Krach, Trommelwirbel und Pistolengeknall begannen „Die Gaunerstreiche der Courasche". Die Handlungsgrundlage dieses Balletts aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges bilden Episoden, die dem „Seltsamen Springinsfeld" und der „Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstürzerin Courasche" von Grimmelshausen entnommen sind. Courasche ist eine Landstreicherin, die sich stehlend und gaunernd durch die Lande treibt, begleitet von dem desertierten Offiziersburschen Springinsfeld. Ein Panorama zuchtloser Sittenverderbtheit zieht vorüber, ohne daß auf der anderen Seite ein wertvolleres menschliches Gegenstück eingeführt wird, um das moralische Gleichgewicht zu halten. Die bedingungslose theatralische Verherrlichung des Asozialen vermag nicht zu befriedigen, wenn sie eine wirklich gestaltende Hand vermissen läßt und die Darstellung chaotischer Zustände als Idealbild ohne kritische Akzente oder Abstriche plakatiert.

Die Musik zu dem Ballett schrieb Richard Mohaupt, der sich an das bewährte Vorbild Strawinskys hält und der tänzerischen Rhythmik mit grellen Effekten einen unleugbaren Auftrieb leiht. Auch für dramatische Illustrationen stehen ihm wirkungsvolle Akzente zur Verfügung. Aber wo das Gefühl oder die Stimmung einer Szene einmal durchbrechen soll, findet der Komponist nur eine konventionelle Floskel oder es gähnt eine Leere, die mühsam mit Geräusch aufgefüllt wird.

Rudolf Köllings Choreographie und Inszenierung ging aufs Ganze. Sie sparte nicht mit Derb-

heiten und wüsten Kontrasten, um das Milieu des 30jährigen Krieges theatergerecht zu beleuchten. Liselotte Köster tanzte die Courasche realistisch und exzentrisch, wobei sie allerdings gelegentlich Naturhaftigkeit mit mondäner Haltung verwechselte. Der akrobatisch wendige Rolf Arco war ein quicklebendiger Springinsfeld. Paul Haferungs farbenfrohe Bilderbogenplakate hatten Atmosphäre.

Als lyrisches Zwischenspiel tanzten dann Werner Stammer und Daisy Spies eine Tanzszene aus dem griechischen Sagenkreis, „Apollo und Daphne". Apollo entbrannte in leidenschaftlicher Liebe zu der Nymphe Daphne, die vor ihm entflieht und die Götter um Rettung anfleht. Ihr Gebet wird erhört. Vor den Augen Apollos wird sie in einen Lorbeerbaum verwandelt. Paul Haferung fand für diese Metamorphose eine malerisch anmutige Lösung. Die Begleitmusik von Leo Spies, der mit dem spielfreudigen Orchester des Deutschen Opernhauses auch Mohaupts Musik aus der Taufe hob, berührte sympathisch durch die Anspruchslosigkeit der Haltung und die Schlichtheit der Faktur. Die beiden Darsteller der Titelrolle vereinten in klarer Harmonie Spannung und Gefühl.

Als volkstümlicher Schlager entfesselte „Der Stralauer Fischzug", ein Berliner Volksfest um 1840, Stürme der Heiterkeit. Hier konnte Rudolf Kölling seiner Spiellaune die Zügel schießen lassen und Parodie und Witz auf die Spitze treiben. Eine Ringkampfszene und das pantomimische Auftreten eines Gesangvereins bedeuteten die lustigen Höhepunkte dieser Revue, die in Bild und Bewegung „saß". Die Musik von Leo Spies war beste Gebrauchsware. Neben Liselotte Köster, Rolf Arco und Werner Stammer fielen Hedi und Margot Höpfner, Lisl Spalinger und Ursula Deinert durch vollkommene Grazie auf.

Friedrich W. Herzog.

Die Berliner Richard-Wagner-Festwoche

Auch das Berliner Musikleben stand im August im Zeichen der Olympischen Spiele und trug deshalb einen besonders festlichen Charakter. Den Höhepunkt des zweiten Teiles der Berliner Kunstwochen, die Ende Juli nach einer etwa einmonatigen Pause wieder einsetzten, bedeuteten die Richard-Wagner-Festspiele des Deutschen Opernhauses. Da zu der gleichen Zeit des Meisters Werk auch in Bayreuth und München dargeboten wurde, standen drei der ersten deutschen Kunstzentren in diesen Wochen im Zeichen Wagners. Das Deutsche Opernhaus, das als einzige Berliner Musikbühne spielte, da die Staatsopernkräfte in Bayreuth wirkten, war nach zwei Jahren einer intensiven Wagner-Pflege in der glücklichen Lage, den Olympia-Gästen und namentlich den ausländischen Besuchern eine Anzahl Aufführungen bieten zu können, die nach ihrem Geist und seiner theatermäßigen Verwirklichung wohl als Festspiele bezeichnet werden dürfen. Wilhelm Rode hat in Charlottenburg bereits eine vorbildliche Wagner-Tradition entwickelt, die er nun erneut mit dem „Tannhäuser", „Lohengrin" und den „Meistersingern" sowie einer Wiederholung des „Ringes" unter Beweis stellte. Der Einklang von Musik, Bild und Darstellung, der immer wieder als ein hervorstechendes Merkmal dieser Aufführungen erschien, zeigt die erfolgreiche Bemühung um Werktreue, die hier waltet. In Rodes Spielführung liegt der Zug zu naturhafter Verlebendigung der Handlung und zu monumentaler Ausdeutung des Bühnengeschehens. Unter diesem Blickpunkt steht namentlich der „Ring", der den Mittelpunkt der diswinterlichen Theaterarbeit bildete.

Schon das äußerliche Theaterbild unterschied sich in diesen beiden Wochen wesentlich vom Gewohnten. In den Pausen hörte man ein buntes Sprachengemisch, sah man neben dem herkömmlichen „Zivil" deutsche und ausländische Trachten aus allen Zonen. Am Eingang beriet eine sprachenkundige junge Dame des olympischen Hilfsdienstes die fremden Gäste, die auch durch eine viersprachige, künstlerisch geschmackvolle Programmdenkschrift in die Welt Wagners eingeführt wurden.

Der Beifall, den die Aufführungen fanden und der nach den gezeigten künstlerischen Leistungen auch berechtigt war, beweist, daß gerade auch die Olympiagäste etwas von dem Geiste Wagners, in dem sich für uns ein wesentlicher Teil der deutschen Kunst verkörpert, gespürt haben. Es gehört immerhin schon eine starke künstlerische Überzeugungskraft dazu, ein so vielgestaltiges Auditorium zu einer begeisterten Hörgemeinde zusammenzuzwingen. Daß dies hier gelang, dürfte ebenfalls ein nicht zu unterschätzender Erfolg der Olympia-Wochen sein.

Die Spielleitung hatte an allen Abenden Generalintendant Wilhelm Rode selbst. Seine Inszenierungen sind hier bereits eingehend gewürdigt worden, desgleichen die musikalischen und darstellerischen Leistungen. Arthur Rother dirigierte die drei ersten Abende, den „Ring" leitete musikalisch Karl Dammer. Benno von Arent hatte für einen namentlich in den Tiefenwirkungen imponieren-

den szenischen Rahmen im ersten Zyklus gesorgt, die Bühnenbilder zum „Ring“, die eine glückliche Verbindung von Naturstimmung und realistischer Treue in den Einzelheiten aufwiesen, schuf Edward Suhr. Ein im Wagnerstil bewährtes Ensemble schöner Stimmen und kluger Darsteller vermittelte das musikdramatische Erlebnis von der Bühne her: Eyvind Laholm, ein Tannhäuser, Lohengrin, Walther Stolzing und Siegmund von edler Tenorhaltung, Gotthelf Pistor, ein Siegfried von strahlender Reckenhaftigkeit, Wilhelm Rode, ein Telramund, Hans Sachs und Wotan von packender dramatischer Ausdruckskraft, Elsa Larcén, eine stimmgewaltige Ortrud und Brünnhilde, Elisabeth Friedrich, eine schön singende Elisabeth und Sieglinde, Constanze Nettesheim, eine Elsa und Eva mit lyrisch ansprechendem Sopran, Luise Willer, eine machtvoll überzeugende Fricka, Erda und Waltraute, Hans Reinmar, Wilhelm Schirp, Eduard Kandl, Michael Bohnen, Josef Burgwinkel und Hans Florian. Der Besuch war an allen Abenden gleich stark, der künstlerische Eindruck eine wertvolle geistige und seelische Ergänzung des großen sportlichen Ereignisses.

Hermann Killer.

Musikleben im Ruhrgebiet

Das Musikleben in den Städten des Ruhrgebietes zeigte stets einen freudigen Einsatz für junges Schaffen, der der zeitnahen Lebensverbundenheit in dem nicht so stark von Traditionen belasteten Kulturleben dieser schnellgewachsenen Arbeitsstädte zu verdanken ist. In der vergangenen Spielzeit standen nach dieser Hinsicht die Essener Konzerte vorbildlich an der Spitze. Die Programme Johannes Schülers, die von Jahr zu Jahr planvoll diese Pionierarbeit stärker in den Vordergrund rückten, zeichneten sich durch eine lebendige Aufgeschlossenheit für neue Musik aus, die sich sowohl mit ausgeprägtem Wertbewußtsein, wie aber auch mit dem Mut zum Experiment verband. Kennzeichnend war dafür ein großes Sonderkonzert, das ganz der „Musik der Gegenwart“ gewidmet war und gewissermaßen einen großzügigen Situationsbericht über die heutige Stellung moderner Musik vermittelte. Eine heiter beschwingte, das Schaffen des Bochumer Komponisten allerdings nicht belangvoll repräsentierende Ouvertüre von Emil Peeters und ein problematisches „Tanzstück“ für Orchester in betont freier musikalischer Gestaltung von dem in Essen wirkenden Franz J. Schmid gelangten zur Uraufführung. Als Erstaufführungen brachte das Konzert Peppings Orchesterpartita, Egks Georgica-Suite und Trapps Orchesterkonzert. In einem anderen Konzert brachte Schüler die inzwischen auch anderwärts erfolgreich gespielten Frescobaldi-Variationen Höllers zur Uraufführung. Weniger starke Eindrücke hinterließ die in stiller Nachromantik etwas abseitig musizierte „Sinfonietta severa“ Julius Weismanns. Der starke Auftrieb, den Johannes Schüler dem Essener Musikleben gegeben hat, wird hoffentlich auch weiterwirken, wenn nun an seine Stelle (Schüler geht bekanntlich an die Berliner Staatsoper) der Oldenburger Generalmusikdirektor Bittner tritt. Jedoch wird in der kommenden Saison Schüler, ebenso wie Max Fiedler nochmals ein Gastkonzert leiten.

Weniger regsam war im vergangenen Jahr die Essener Opernarbeit, obwohl auch sie rein musikalisch durch Schülers Leitung auf hohem Niveau stand. Die Hemmungen, die einem großzügigeren Ausbau des Spielplans im Wege standen, waren offenbar in der unzulänglichen Besetzung des Opernensembles und in dem Fehlen stärkerer Kapellmeisterpersönlichkeiten neben Schüler zu suchen. Aus diesen Gründen bereitete schon die Besetzung der Repertoire-Opern von Verdi („Othello“ und „Aida“) und Mozart („Don Giovanni“) Schwierigkeiten, weil man die meisten Partien nur in einer Art besetzen konnte, die an einer Bühne von der Bedeutung Essens als „Zweitbesetzung“ empfunden werden mußte. Einige auch regielich wenig geglückte Aufführungen („Regimentstochter“ und „Oberon“ in Kaisers Neufassung) ließen dieses ungünstige Gesamtbild noch schärfer hervortreten. Trotzdem lassen sich einige Aufführungsleistungen als Höhepunkte herausheben, die der Zusammenarbeit Johannes Schülers und Wolf Völkers zu danken sind. Es sind dies neben der hier bereits gewürdigten Erstaufführung der Egkschen „Zaubergeige“ (neben Graeners „Friedemann Bach“ der einzige Beitrag Essens zur zeitgenössischen Oper!) die Einstudierungen von Glucks „Alkestis“, Wagners „Parsifal“ und Mozarts „Don Giovanni“ (in Anheißers Neuübersetzung).

Aus reicheren künstlerischen Mitteln konnte die Opernarbeit in Duisburg schöpfen, über deren wichtigste Einstudierungen bereits im Laufe der Spielzeit berichtet wurde. Operndirektor Rudolf Scheel hat zweifellos der Duisburger Oper starke, neue Antriebe gegeben, die sich zunächst in einem Neuaufbau des Repertoires auswirkten. Zeitgenössisches Schaffen trat demgegenüber völlig zurück; denn dem mißglückten Opern-

versuch Paul Strüvers, „Skandal um Grabbe", der gleich nach der Uraufführung abgesetzt wurde, kann nur die Bedeutung eines einmaligen Experiments beigemessen werden. Die nächste Spielzeit verspricht in dieser Beziehung mehr (als Uraufführungen Hans Joachim Therstappens „Lord Savilles Verbrechen", Erich Sehlbachs „Galilei", Ottmar Gersters „Der ewige Kreis"; als Erstaufführungen Gersters „Madame Liselott" und Reutters „Dr. Faust"). An größeren Neuinszenierungen brachte die vorige Spielzeit zum Schluß noch Verdis „Othello" (eindrucksvoll namentlich durch die musikalische Gestaltung Berth. Lehmanns) und Cornelius' „Barbier" in der Urfassung unter Paul Drachs Leitung.

In den Duisburger Konzerten ließ Otto Volkmann die neue Musik gegenüber den Vorjahren stark zurücktreten. Recht interessant war ein Konzert, das mit seinem Programm auf die Verbindungen zwischen slavischer und romanischer Musik ein Licht warf: Mussorgskijs Ausstellungsbilder in Ravels Orchesterfassung, Dvoraks Cellokonzert in Cassados Interpretation, schließlich Tschaikowskijs Fünfte, die ja auch ein Zeugnis dafür ist, wie wichtig für die slavische Musik romanisches Formempfinden gewesen ist: daraus ergab sich ein anregendes Programm, dessen Eigenart auch der dirigentischen Begabung Volkmanns entgegenkam.

Die Bochumer Konzerte (Leitung: Leopold Reichwein) boten im vergangenen Jahre ein nicht sonderlich erfreuliches Bild. Ungeschickte Programmaufstellung, eine oft unlebendige Interpretation der Werke, der mangelnde Einsatzwille für wirklich junge Musik: alles das sind Mängel im Bochumer Konzertleben, auf die allein man die auffällige Teilnahmslosigkeit des Publikums zurückführen muß. Denn während in den anderen Städten des Ruhrgebiets gerade in den letzten Jahren ein erfreulicher Aufschwung des Konzertlebens auch hinsichtlich der Besucherzahl festzustellen war, schrumpft hier die Konzertgemeinde in erschreckendem Ausmaß zusammen, so daß eine durchgreifende Erneuerung des Bochumer Konzertwesens im Interesse des Kulturaufbaus als unabweisliche Notwendigkeit erscheint.

Im Umbau und Aufbau mit schwankenden Konturen und noch unbestimmten Zielen befindet sich das Konzertwesen in Oberhausen. Das vorige Jahr war nach dem Weggang Trenkners sozusagen ein Interregnum des Bottroper Musikdirektors Switing, der mit seinen Chören nach Oberhausen herüberkam und sich nach besten Kräften um eine stärkere Orchesterkultur des in Oberhausen wirkenden „Rheinisch-Westfälischen Sinfonieorchesters" mühte. Einige Konzerte lohnten diese Bemühungen mit recht schönem Erfolg: dagegen ging die Aufführung der Kantate „Von deutscher Seele" Hans Pfitzners entschieden über die Leistungsfähigkeit der zur Verfügung stehenden Kräfte hinaus. Das Oberhausener Theater setzte unter dem rührigen Intendanten Heinrich Voigt seine Bemühungen um die Einbeziehung der Oper mit leichter erschließbaren Werken („Boheme" und „Martha") fort. Für die kommende Spielzeit ist ein weiterer Ausbau nach dieser Richtung hin angekündigt.

Immer entschiedeneres Profil und stärkere Festigung gewinnt die Entwicklung der städtischen Musikpflege in Gelsenkirchen unter der zielstrebigen Führung von Dr. Hero Folkerts. Vom Publikum aus gesehen, handelt es sich hier — wie in Oberhausen — um noch zu erschließendes, kulturelles Neuland. Diesem Umstand trägt Folkerts in der Programmgestaltung der Orchester- und Chorkonzerte, wie auch der Volkskonzerte bewußt Rechnung. Das neugegründete Stadtorchester gewinnt unter seiner Hand von Aufgabe zu Aufgabe an Klangkultur und Spieldisziplin.

In Mülheim, der „singenden Stadt an der Ruhr", standen am Schluß des Konzertjahres zwei große chorische Veranstaltungen: die Erstaufführung des 69. Psalms von Heinrich Kaminski durch die städtische Chorvereinigung unter Hermann Meißners Leitung und die zweite rheinische Chorgautagung, zu der sich gemischte Chöre aus Aachen, Bonn, Duisburg, Mülheim und Essen in der Mülheimer Stadthalle versammelten. Bei dieser Gelegenheit gelangte neben einigen Chorwerken von Weber, Erpf, Simon, Rehmann und Kaminski ein neues Chorgemeinschaftswerk von Ludwig Weber, das sechste der Werkfolge, nach einem Gedicht Hanns Friedrich Bluncks, „Wir schreiten", zur eindrucksvollen Uraufführung. Die Dichtung Bluncks erfährt durch Webers Musik, die wieder mit zwingender Einheitlichkeit aus dem Kern des ungemein plastisch gestalteten Cantus firmus entwickelt ist, die Weitung zu einem Gemeinschaftskunstwerk, das jeden unmittelbar angeht und ihm wirklich, wie es der Wille des Komponisten ist, „lebendige Speise für sein geistig-seelisches Wachstum" zu bedeuten vermag.

Wolfgang Steinecke.

Musikleben im Bergischen Land

Um das Kulturleben des Bergischen Landes in seiner Artung kurz zu kennzeichnen, könnte man sagen, daß es eine gewisse Mittelstellung zwischen dem rheinischen und dem westfälischen Charakter

einnimmt. Der rheinische Einschlag dürfte dabei im allgemeinen vorwiegend sein, wie er in einer tüchtigen, wenn vielleicht auch stilleren Lebensfreude und in der Liebe zum Gesang zum Ausdruck kommt. Diese volksverwurzelte Liebe zum Gesang, wie sie auch in den kleinsten Gemeinden seit altersher lebendig fortwirkt, hat dem Bergischen Land den Ehrentitel des „Landes der singenden Berge" eingetragen. Der volkstümliche Zug des Bergischen Musiklebens ist auch heute noch so stark, daß selbst das Musikwesen der größeren bergischen Städte, Wuppertal, Remscheid und Solingen, nicht in dem Maße, wie man das sonst anzutreffen pflegte, zum Musikbetrieb verflacht war, sondern daß die Bindung zwischen dem städtischen Publikum und dem Musikleben immer noch lebendiger und intimer war, als anderwärts. Die neuen kulturpolitischen Bestrebungen finden daher hier ein ihnen schon günstig aufgeschlossenes Feld vor.

Zum Sammelpunkt des bergischen Kulturlebens soll nach dem Willen des Kreisleiters Schloß Burg an der Wupper, die altehrwürdige Landesfeste im Herzen dieser von der Natur freundlich ausgezeichneten Landschaft, werden. Diesem Gedanken dienen sowohl die heimatgeschichtlichen Ausstellungen wie die auf der idealen Naturbühne am Hang des Burgberges durchgeführten „Nationalen Festspiele", vor allem aber die Burgmusiken, die seit drei Jahren regelmäßig vom Gaupropagandaamt und der Kreisleitung in Verbindung mit der NS. Kulturgemeinde im Rittersaal der Burg veranstaltet werden. Diese Veranstaltungen, deren künstlerische Leitung in den Händen des Gaumusikfachberaters Erhard Krieger liegt, streben über das Konzert hinaus zur musikalischen Feiergestaltung, zur Versinnlichung tieferer Zusammenhänge zwischen Volk, Musik und Landschaft. Mit dem Willen zur ethischen Wertung der Musik verbindet sich rege Aufgeschlossenheit für das Schaffen der lebenden Komponisten. Das zeigte namentlich eine Burgmusik unter dem Thema „Folkwangmusik", deren Programm-Werke der an den Essener Folkwangschulen wirkenden Komponisten brachte. Der neuartige und wertvolle Gedanke, auf solche Weise die Schaffensgemeinschaft einer Schule in den Mittelpunkt zu rücken, wurde noch dadurch unterstrichen, daß die Ausführung der Werke (von Ludwig Weber, Hermann Erpf, Erich Sehlbach, Ottomar Gerster und August Weweler) dem von Hardörfer geleiteten Schulorchester oblag, das sich dieser nicht leichten Aufgabe aufs beste gewachsen zeigte. Eine andere Burgmusik war dem Dichter-Komponisten Friedrich Nietzsche gewidmet, wobei es neben einigen Dichtungen, dieser tiefsten Musik Nietzsches, auch einige wenig bekannte Liedkompositionen des Philosophen zu hören gab. Im Rahmen der vom Gau Düsseldorf veranstalteten Pfitzner-Ehrenwoche war Hans Pfitzner auch auf Burg zu Gast; mit dem Berliner Bariton Hans Friedrich Meyer gestaltete der Meister romantische Liedkunst.

Die meisten Veranstaltungen der vom Gau Düsseldorf durchgeführten Pfitzner-Festwoche fanden im Bergischen Land statt. Man hatte sich zur Aufgabe gesetzt, das Bewußtsein von Wesen und Wert in den noch weniger vorbereiteten, aber auf Grund einer ursprünglichen Musikkultur aufnahmefreudigen Gemeinden kleinerer Städte zu wecken und zu fördern, und damit gleichzeitig das ganze Gaugebiet intensiver zu erfassen. So fand ein Festkonzert, in dem Pfitzner eigene Werke und Musik der Romantik dirigierte, in Langenberg statt, in der kleinen bergisch-rheinischen Senderstadt, und zwar im Rahmen des „Zweiten Niederbergischen Musikfestes", das auch in seinen übrigen Veranstaltungen wieder (wie schon im vorigen Jahre) einen kulturpolitisch wertvollen, neuen Typ des landschafts- und heimatgebundenen Gemeinschaftsmusikfestes ausprägte. Ein weiteres Festkonzert der Pfitzner-Woche fand in Remscheid, ebenfalls unter der Leitung des Komponisten, statt. Einen langgehegten Wunsch des Meisters erfüllend, erklangen hier die drei Solokonzerte, die Pfitzner geschaffen hat, an einem Abend (interpretiert von Anita Portner, Geige, Maria Koerfer-Greiser, Klavier, und Ludwig Hoelscher, Cello). Hatte in Langenberg das bewährte Wuppertaler Stadtorchester die Veranstaltung getragen, so war es in Remscheid das Bergische Landesorchester, eine noch junge, aber ungemein spielfreudige, musizierintensive Vereinigung, die von Horst-Tanu Margraf, dem jungen, tatkräftigen, außerordentlich befähigten Remscheider Musikdirektor, in kurzer Zeit zu einem wertvollem Kulturfaktor im Musikleben des Bergischen Landes herangebildet worden ist. Das Bergische Landesorchester trägt nicht nur das Opern- und Konzertwesen in Remscheid, sondern auch die städtischen Konzerte in Solingen, die unter der gediegenen musikalischen Leitung von Werner Saam stehen. Das Solinger Konzertwesen mit seiner starken Betonung des Chorischen, das hier durchaus im Vordergrund steht, ist in schönster Weise charakteristisch für bodenständig-volksmäßiges Musikleben im Bergischen.

Auch in Remscheid werden Oper und Konzert spürbar von einer solchen lebendigen Volksmusikkultur getragen. Das kommt nicht nur in der regen Anteilnahme des Publikums, sondern auch in dem starken Leistungswillen der Aufführungen

zum Ausdruck. Man kann in Remscheid, dessen Bergische Bühne (Intendant: Hanns Donadt) nur über bescheidene Mittel verfügt, auf Grund dieser Arbeitsintensität wirklich von einer Opernkultur sprechen. Der außergewöhnlich intensive, bereitwillige Einsatz aller Kräfte ermöglichte hier sogar Aufführungen des „Siegfried" oder „Günstling" von Wagner-Régeny. Schönste Beispiele dieser Opernkultur waren eine ungemein beschwingte, spielfreudige Aufführung der „Lustigen Weiber" (unter Kapellmeister Richard Sinzinger) und die musikalisch ausgezeichnete Erstaufführung des „Don Giovanni" in Anheißers Neufassung (unter Musikdirektor Margraf). In seinen Konzerten zeigte Margraf lebendige Pflege des Überkommenen und Einsatzfreude für junges Schaffen. Das letztere soll künftig noch stärker in den Vordergrund treten: es wird in Remscheid kein Konzert ohne das Werk eines lebenden Komponisten mehr geben. Aber es soll nun nicht wahllos neue Musik aufgeführt werden, sondern vielmehr eine planmäßig zielbewußte Pflege des jungen Schaffens einsetzen. Als Ziel verfolgt Margraf einen offenbar durch ähnliche Bestrebungen der NS. Kulturgemeinde angeregten Gedanken der Patenschaft, der planvollen Betreuung bestimmter Komponisten.

Das Musikleben in Wuppertal zeigte in Leistung und Planung nicht eine solche Entschiedenheit und Klarheit. Der Opernplan der städtischen Bühnen in Barmen und Elberfeld hatte kein ausgeprägtes Gesicht. Es fehlte ein tragkräftiger Repertoire-Unterbau, den man ja auch dadurch nicht gewinnen kann, daß man es nochmals mit Kienzls sentimentalem „Evangelimann" versucht. Andererseits ist auch der Einsatz für die moderne Oper entsprechend unentschieden: die Erstaufführung von Roselius' „Godiva" z. B. belastete den Spielplan mehr, als daß sie ihn bereicherte. Als interessanteres neues Werk verdient die zur Uraufführung gebrachte Tanzdichtung „Der Fischer und seine Seele", zu der nach Oscar Wildes Märchen Eberhard W. von Brandis eine ausdrucksgeladene Musik schrieb, Erwähnung; Operndirektor Klaus Nettstraeter und Ballettmeister Günther Heß setzten sich verdienstvoll für die Neuheit ein. Daß vom Ensemble aus die Voraussetzungen zu einer lebendigeren Opernpflege in Wuppertal gegeben sind, bewies z. B. eine Einstudierung von Verdis „Macht des Schicksals", blutvoll gestaltet von Kapellmeister Aug. Vogt, in dem Wuppertal (Vogt geht nach Wiesbaden) eine starke dirigentische Begabung verliert. Als lebendig gestaltender Regisseur ist Hartmut Boebel zu nennen. Die Wuppertaler Konzerte, um deren Leitung sich der impulsive, junge Musikdirektor Hellmut Schnackenburg Verdienste erworben hat, brachten als Uraufführung ein Klavierkonzert des einheimischen Komponisten Karl Pfeiffer: pathetisierte Wagner- und Tschaikowskij-Nachklänge. Bedeutungsvoll war die neue Musik mit Werken von Kaminski, Pfitzner und Jarnach vertreten. Im nächsten Jahr wird Schnakkenburg auch an der Oper als Kapellmeister wirken; dafür hat Operndirektor Nettstraeter die Leitung einiger der städtischen Konzerte übernommen.

Wolfgang Steinecke.

Kritische Zeitschriftenschau

Wir finden in den Musikzeitschriften des Augustmonats verschiedene Aufsätze, die sich in eifriger Weise mit musikalisch grundsätzlichen Fragen beschäftigen und dabei doch etwas am Rande der eigentlichen Problematik bleiben. Was wir hiermit im einzelnen sagen wollen, läßt sich etwa so umschreiben, daß wir in allen unseren Handlungen und Lebensformen bestimmte Grundzüge feststellen können, die immer wiederkehren und überhaupt zum Grundsätzlichen unserer gesamten Lebenshaltung gehören. Wir denken beispielsweise an die Abfolge von Spannung und Entspannung, die allen Lebensvorgängen zugrunde liegt und durch den Körperrhythmus wie überhaupt durch die Gesamthaltung der bestimmten Volksarten ihre stilistischen Besonderheiten erfährt. Diese Besonderheiten gehören somit zu den Eigenheiten eines Kulturkreises und finden in dessen einzelnen Kulturzweigen sowie besonders im Sprach- und Musikklang ihre sogenannte materiale Prägung. Diese Scheidung vom Grundsätzlichen an sich und seiner Mitwirkung bei den einzelnen Geschehnissen — sie mag hier in der gedrängten Darstellungsform etwas grob klingen — ist unbedingt erforderlich, um eine thematische Klarheit auch bei der Behandlung von grundsätzlichen Musikfragen in Theorie und Praxis durchzusetzen. Denn wenn jemand zum Beispiel als Musiker oder Musikschriftsteller heute das Problem der „Gemeinschaft" behandeln möchte, so muß er wissen, daß er sich hier mit einem Thema beschäftigt, das bereits durch unsere staats- und kulturpolitische Neugestaltung eine besonders charakteristische Prägung erhalten hat. Es kommt deshalb nicht mehr so sehr darauf an, mit musikalischen Worten die Allgemeingültigkeit dieser zeitgenössischen Begriffsgestaltung zu beweisen, sondern vielmehr darauf, mit allgemeinverständlichen sowie allgemeingültigen Klängen oder Wor-

ten gleichsam die entsprechende „Musikalisierung" dieser zeitgenössischen Gemeinschaftsprägung darzustellen.

Wir erwähnten eben das Wort „Gemeinschaft", weil Horst-Günther Scholz in der „Musikpflege" sein Thema „Sinn und Wesen der heutigen Formen der Chormusik" zu dem Ergebnis führt, daß „die Zukunft unseres Chorwesens bei den Chorgemeinschaften liegt". Was ist aber nun mit dieser Feststellung gewonnen: Doch lediglich das allgemeine Hervorheben einer Haupteigenschaft, die für jedes Chorleben zutrifft, weil es ja im Grunde genommen, kein musikalisches Chorleben ohne Chorgemeinschaft geben kann.

Was uns jedoch dabei mehr interessiert hätte, ist die Gestaltung dieser zeitgenössischen Chorgemeinschaften nach der eigentlich musikalischen Seite hin, also beispielsweise die Möglichkeiten und Grenzen ihrer Klanggestaltung und Bindung an den modernen Musikgedanken usf. Der Verfasser, der sich demgegenüber etwas streng an sein Thema gehalten hat, könnte also noch eine Lücke ausfüllen, wenn er nun auch die eigentlich zeitgenössisch-musikalische Gestaltung bzw. Klangbehandlung der verschiedenen Chorformen darlegen würde.

Eine gleichartige Aufgabe hat sich Wilhelm Twittenhoff im „Neuen Musikblatt" mit dem Thema „Musikarbeit in der HJ." gestellt, um zu zeigen, wie sich die Gemeinschaftsidee der HJ. auch musikalisch auswirkt und so zum gemeinschaftlichen Musizieren drängt. Er hätte freilich besser getan, statt von einer „Musik**arbeit**" von einem „Musizieren in der HJ." zu sprechen. Denn was für dieses Musizieren in pädagogischer oder kompositorischer Hinsicht geleistet wird, ist doch mehr eine „Musikarbeit **für** die HJ.". Diese zuletzt genannte Musikarbeit hat dabei ebensoviel mit dem allgemeinen Musikleben zu tun wie mit der HJ. selbst. Bei dieser „Musikarbeit" handelt nämlich nicht die HJ., sondern in erster Linie ein Kreis von Musikerfahrenen **für** die HJ. Diese Musikerfahrenen haben beispielsweise die Aufgabe, die musikalisch-spontanen Äußerungen der Jugendlichen musikalisch und kulturell gefestigten Ausdrucksformen zuzuführen. Da, wo nun diese Musikleiter die spontanen Musikäußerungen der Jugend gegenüber der musikalisch-organischen Entwicklungslinie überschätzen würden, wäre es denkbar, daß diese Musikleiter, wie bereits geschehen, mit der allgemeinen Musikauffassung in Widerspruch kommen. Wohl gemerkt, handelt es sich dann um musikalische Erziehungsfragen und Erziehungsmethoden, bei der die HJ. im Mittelpunkt des Interesses steht, nicht aber um eine Diskussion der Jugend selbst. Ja, es wäre sogar eine Anmaßung, wollte hier jemand bedingungslos erklären, mit der Kritik an seiner Musikauffassung würde die gesamte Jugend angegriffen.

Diese unsinnige Auffassung spricht aber bei Twittenhoff mit, wenn er gleich zu Anfang seines auf die HJ. abgestimmten Aufsatzes kategorisch erklärt: „Von Laien getragene Musikbewegungen haben sich nie der besonderen Gunst des Fachmusikers erfreut." Dieser Satz ist eine Unterstellung merkwürdigster Art, bei der Verfasser und Herausgeber anscheinend weder die Musikgeschichte noch die musikalische Gegenwart kennen. Wir möchten höchstens noch vermuten, daß Twittenhoff vielleicht Laientum mit Dilettantismus verwechselt, und verweisen dann auf unsere Zeitschriftenschau vom Juni 1936 (S. 702) und dabei besonders auf die Stelle: „Form und Stil des laienmäßigen Musizierens schließen alles aus, was Voraussetzungen hat, die der Laienmusiker nicht erfüllen kann. Es ist nämlich Dilettantismus und nicht Laienmusik, etwas nachahmen zu wollen, was mit den Mitteln und Kräften der Berufsmusiker rechnet, Dilettantismus deshalb, weil der Laie etwas als vollgültig ausgeben würde, was unvollkommen bleiben muß." Wenn es nun in der Musikgeschichte Verbindungen von Laientum und Dilettantismus gab und weiter geben wird, so ist es im Gegensatz zur Auffassung von Twittenhoff meistens der falsche „Berufsmusiker" gewesen, der als solcher von einem musikalischen Fachkreis deutlicher abgelehnt wurde als von Laienkreisen, dann aber aus der Relativität der letzten „Anerkennung" nun von sich behauptete: Man bekämpfe in ihm nicht den Dilettantismus, sondern das musiktragende Laientum! Wenn Twittenhoff deshalb grundsätzliche Feststellungen erheben will, muß er sich zu der Richtigstellung bekennen: „Von Dilettanten getragene Musikbewegungen haben sich nie der besonderen Gunst des Fachmusikers erfreut!" Und das ist u. E. ein sehr wesentlicher Unterschied.

Eine ebenfalls grundsätzliche Frage wirft Erich Valentin in der „Zeitschrift für Musik" auf mit der Formulierung: „Musik erleben oder verstehen". Er nennt dieses Thema „aktuell" und folgert zum Schluß: „Erst das Erlebnis, dann das Verständnis." Er fällt aber u. E. hiermit in einen sehr auffälligen Trugschluß, wenn er diese Fragestellung auf Grund eines **zeitlichen** Beziehungsverhältnisses von Ursache und Wirkung entscheiden will, bei dem man etwa sagen könnte: Wir hören zuerst ein Musikstück und können dann auf Grund dieses Musikerlebnisses seinen musikalischen Sinn verstehen und beschreiben.

Diese Problematik ist aber so einfach, zumal es sich hierbei um ein allerwichtigstes Problem der allgemeinen und damit auch musikalischen Wahrnehmung handelt. Das Verhältnis von Musikerleben und Musikverstehen ist ja keine Frage der zeitlichen Aufeinanderfolge, sondern eine Frage der musikalischen Logik, wobei nämlich mit dem richtigen Musikerlebnis auch das Musikverstehen gegeben ist (als eine Folge des richtigen Musikerlebens), während beim Ausbleiben des Musikverständnisses auch das richtige Erleben gefehlt hat. Wenn beispielsweise ein Sologeiger eine Bachsuite spielt, so kann diese „Ursache" verschiedene „Wirkungen" erzielen: Der eine hört die Bachsuite so und ein zweiter etwas anders. Will der eine Hörer aber beschreiben, wie er die Bachsuite „verstanden" hat, so beschreibt er eben die von ihm erlebte Bachsuite, wobei also Musikerleben und Musikverstehen zeitlich gar nicht zu trennen sind, sondern, wie eben gesagt, lediglich in einem logischen Zusammenhang stehen, bei dem das musikalische Verstehen seinen Grund im musikalischen Erleben besitzt. Damit fängt aber erst eine musikalisch wichtige Problemstellung an, die Erich Valentin auf seinen anderthalb Seiten in keiner Weise gelöst hat. Kurt Herbst.

Neue Schallplatten

Als wertvoller Beitrag zum Liszt-Jahr und prächtige Orchesteraufnahme ist die Wiedergabe der „Préludes" auf Odeon (O. 8402/03) zu empfehlen. Willem Mengelberg mit dem Konzertgebouw-Orchester Amsterdam vollbringt hier eine in der kraftvollen Klarheit der Kontrastwirkungen und der dramatischen Klangeffekte hinreißende Leistung.

Daß das Philadelphia-Sinfonie-Orchester einer der erlesensten Klangkörper der Welt ist, beweisen erneut einige Aufnahmen von klassischen Stücken, bei denen allein die Qualität der Wiedergabe entscheidet. Boccherinis Menuett und Haydns Serenade erklingen in kultivierter Klangschönheit (Electrola 3584).

Spritzig und temperamentvoll erklingt die von der Staatsopernkapelle Berlin unter Alois Melichar mit Elan hingelegte Ouvertüre zu Smetanas „Verkaufter Braut" (Grammophon 15 103). Jan Sibelius' „Valse triste" wird von Henry J. Wood mit dem Queens Hall-Orchester klar und durchsichtig im Gefühlsmäßigen, dabei eindringlich im Klangbild, interpretiert (Grammophon 30 011).

Welchen hervorragenden Spielstil sich das Orchester des Deutschen Opernhauses erworben hat, offenbaren die letzten Telefunken-Aufnahmen. Die Ouvertüre zu „Mignon" unter Schmidt-Isserstedt entspricht in der klanglichen Wiedergabe allen Ansprüchen (Telefunken E 1882).

Mit den Berliner Philharmonikern musiziert Schmidt-Isserstedt die Ballett- und Zwischenaktsmusik aus Schuberts „Rosamunde". Ausgezeichnet! (Telefunken E 1902.)

Helge Roswaenge singt, begleitet von der Berliner Staatskapelle, die Kalaf-Arien aus Puccinis „Turandot". Glanz und Wärme seiner Kantilene sind in sinnlicher Plastik festgehalten (Grammophon 10 447).

Auch Viorica Ursuleac steigert sich in der Arie „In diesem Schlosse" aus „Turandot" zu großartiger Wirkung. Hier geht sie noch mehr aus sich heraus als in der „Tosca"-Arie „Nur der Kunst". Clemens Krauß begleitet vorzüglich (Grammophon 35 033).

Erna Bergers leuchtende Sopransüße entzückt in zwei Arien aus Verdis „Traviata" und „Rigoletto" (Grammophon 10 444).

Die Liedersängerin Tiana Lemnitz ist der dramatischen Bühnensängerin ebenbürtig. Wagners „Träume" und „Im Treibhaus" sind im Ausdruck meisterlich gestaltet und fraulich durchwärmt. Am Flügel: Michael Raucheisen (Grammophon 57 028).

Karl Schmitt-Walter, der lyrische Bariton des Deutschen Opernhauses, stellt sich als begabter Liedgestalter vor. Die Natürlichkeit und die stets charakterfeste Prägung seines Vortrags haben Persönlichkeitswert. Er singt Beethovens „Ich liebe Dich", Schuberts „An die Musik" (Telefunken A 1885), Schumanns „Stille Tränen" und „Mondnacht" (Telefunken A 1919), begleitet von Michael Raucheisen.

Schuberts „Wanderer" und „Musensohn" haben in Gerhard Hüsch den kultivierten Mittler gefunden (Electrola E.G. 3201). F. W. H.

Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde

Der fünfte Kammermusikabend der NS.-KG. Mannheim wurde vom Kergl-Quartett bestritten; im folgenden Konzert traten das Kötscher-Trio und Karl Erb in Erscheinung. Generalmusikdirektor Wüst dirigierte in einer Feierstunde „Tänze der Nationen", zwischen denen der Frankfurter Pianist Alfred Hoehn das A-Dur-Klavierkonzert von Mozart spielte. Einen eigenen Abend gab der in Mannheim geborene Pianist Walter Bohle im Rahmen der Veranstaltungen des Mannheimer Ortsverbandes. — Die NS.-KG. Commern bereitet eine Veranstaltung „Volk und Wehrmacht" vor. — Für den kommenden Konzertwinter hat sich der Ortsverband Güstrow die jugendliche Geigerin Marianne Tunder und den Pianisten Karl Weiß verpflichtet. In weiteren Veranstaltungen werden zu hören sein: das Zernick-Quartett, der Königsberger Baritonist Hans Eggert und die Bläservereinigung des Staatstheaters Schwerin. — Der letzte Vortragsabend der NS.-KG. Breslau trug den Titel „Vom deutschen Volkslied zur Oper" und brachte Lieder, Arien und Duette, die von namhaften Künstlern vorgetragen wurden. — Die NS.-KG. Mittenwald veranstaltete einen musikalischen Abend, an welchem die vier preisgekrönten Geigenkompositionen durch Konzertmeister Ludwig Rust (Violine) und Kammermusiker Hans Schramm (Klavier) vorgetragen wurden. Im zweiten Teil des Programms spielten die beiden Künstler ausgewählte Werke der Violinliteratur. — Der Ortsverband Bad Doberan veranstaltete einen Liederabend mit dem Baritonisten Schmitt-Walter, der Lieder von Schubert, Schumann und Hugo Wolf sowie Arien von Rossini und Verdi zu Gehör brachte. — In einem Konzert des Ortsverbandes Wiesloch gastierte das Heidelberger Kammerorchester.

Das Bonner Kammerorchester der NS.-KG. unter Leitung von Ernst Schrader brachte im vergangenen Konzertwinter folgende zeitgenössischen Werke zur Aufführung: K. Atterberg: Suite Nr. 7, Paul Graener: Rhapsodie „Sehnsucht an das Meer" für Bariton, Klavier und Orchester, Ebbe Hamerik: Passacaglia und Fuge, Hugo Lorenz: Partita für Kammerorchester (Uraufführung), Deutsche Tänze (Uraufführung), Th. Poland: Musik zu Storms „Pole Poppenspäler" (Uraufführung), Knudage Riisager: Trompetenkonzert, Sibelius: Rakastava, Hermann Unger: Gesänge für eine Singstimme, Harfe und Streichorchester, Hans Wedig: Musik für Streichorchester.

Groß ist das Verlangen nach edler Musik auch in Kleinstädten, besonders denen des Grenzgebietes, die fernab liegen von den Mittelpunkten des Musiklebens. Nach mancher Bemühung des Städtischen Musikbeauftragten Rudolf Krauß und seiner Helfer ist im letzten Winter dem Ortsverband Schwarzenberg (Erzgebirge) der NS.-KG. ein Konzertring angeschlossen worden. In einer Eröffnungsfeier trat er vor die Öffentlichkeit; die Stadtkapelle unter Rudolf Krauß spielte Händel, Haydn und Joh. Chr. Bach, Worte der Klärung und Werbung waren eingeflochten.

Drei Höhepunkte musikalischen Geschehens sind zu erwähnen: am 6. November 1935 meisterte Prof. Karl Hoyer die Orgel in der Georgenkirche und bot Buxtehude, Bach und zwei Orgelkonzerte von Händel. Am 1. März 1936 fand an der gleichen Stelle ein Konzert des Leipziger Thomanerchores unter Prof. D. Dr. Straube statt. Bachs „Singet dem Herrn" war Gipfel und Abschluß dieser herrlichen Feierstunde. Der einheimische Organist Rudolf Krauß saß an der Orgel. Am 9. Juni 1936 beglückte Elly Ney eine den Festsaal des Realgymnasiums bis zum äußersten füllende Gemeinde mit Beethoven-Sonaten, nachdem sie am Mittag für die Jugend gespielt hatte.

Musikchronik des deutschen Rundfunks

Das musikalische Olympiaprogramm des deutschen Rundfunks im Rahmen der funkischen Gesamtentwicklung

In unserer heutigen Musikchronik steht ausnahmslos das musikalische Olympiaprogramm des deutschen Rundfunks zur Erörterung. Wenn wir dabei im Anschluß an unsere Juli-Ausführungen den Sinn einer Olympiade in seiner letzten Bedeutung erkennen wollen, dürfen wir also nicht bei einzelnen Bestleistungen stehen bleiben, sondern müssen in ihnen das klar gestaltete Motiv zu einer

weiteren, allgemein-verpflichtenden Leistungssteigerung erblicken. So gehörte es auch zur Aufgabe des Nationalsozialismus, das ganze deutsche Volk in mannigfachen Formen an den Olympiavorgängen teilnehmen zu lassen: damit wir nicht nur die Leistungsergebnisse als solche, sondern zugleich deren Entstehungsbedingungen wahrnehmen konnten, um auch hierbei weitere Grundgesetze der Leistungssteigerung für alle unsere Lebensformen zu gewinnen.

War nun der deutsche Rundfunk im hervorragenden Maße an der Verbreitung dieser Olympiavorgänge beteiligt, so hatte er darüber hinaus noch ein eigenes Olympia-Sendeprogramm aufgestellt, das mit allen seinen festlichen Vorbereitungen einen entsprechenden Beurteilungsmaßstab verlangen konnte. Es handelte sich hierbei hauptsächlich um musikalische Werke aller Musikgattungen. Der Veranstalter ging bei dieser musikalischen Bevorzugung wohl davon aus, daß der Musikklang — im etwaigen Gegensatz zum Sprachklang — eine unmittelbar verständliche über-nationale Ausdrucksform darstellt und so auch die Kunst- und Unterhaltungswünsche, die man von Seiten unserer ausländischen Gäste sowie der angeschlossenen Weltsender erwarten konnte, weitgehendst erfüllen mußte.

Zwar darf man vom Alltag nicht fortlaufend die allerstärkste Anspannung zur Höchstleistung verlangen. Dennoch müssen wir die Ansicht vertreten, daß wir bei sinngemäßer Durchdringung und Handhabung dieser Bestleistungen die in diesen Wochen gezeigte Haltung der funkmusikalischen Ausdruckswerte auch mit veränderten Mitteln weiterpflegen können. Eine Zusammenfassung dieser musikalischen Haltung und Mittel während der Olympiazeit (genauer: vom 20. Juli bis 20. August) ergibt folgendes Bild:

Zur straffen Durchführung der vielseitigen Olympiavorgänge hatte man die Gesamtausführung der Programmdarbietungen fast ausschließlich dem Deutschlandsender und dem Reichssender Berlin übertragen und hieran die übrigen Reichssender in Form von Reichs- oder Gruppensendungen angeschlossen. Beide Ursender verfolgten eine sehr klare Programmlinie, bei der sie sich in ihrem kunst- oder unterhaltungsmusikalischen Gesamtausdruck stets gegenseitig ergänzten und zwar so, daß der einzelne Hörer bei dem einen oder dem anderen Senderprogramm immer das Wesentliche seiner kunst- oder unterhaltungsmusikalischen Geschmackseinstellung sowohl stilistisch wie auch qualitativ erfüllt sehen mußte. Zur Entlastung des Berliner Künstlerpersonals hatte man von anderen Sendern einen größeren Mitarbeiterstab herangezogen, der überdies noch durch die freie Verpflichtung von führenden Künstlern des öffentlichen Opern- und Konzertlebens sehr unterstützt wurde. Weiter war dem RS. Leipzig die Einstudierung der 9. Beethoven-Sinfonie aufgegeben, die dieser als Olympia-Ausklang zur ausgezeichneten Darstellung brachte. Die Mitheranziehung des Frankfurter Rundfunkorchesters zum Orchesterprogramm des RS. Berlin ermöglichte auch hier künstlerisch sehr sorgfältige Vorbereitungen und ferner die Einrichtung von wertvollen Doppelkonzerten, bei denen das Berliner und Frankfurter Orchester in geschlossener Einheit auftrat. Desgleichen steigerte man die Form von funkischen Opern- und Operettenbearbeitungen zu künstlerisch nachhaltigen Funkdarbietungen.

Worin haben wir nun bei diesem Bild entwicklungstragende und entwicklungstreibende Grundzüge zu erkennen: Wir denken zuerst an das Thema der ausgeglichenen Programmlinie, die, wie oben erwähnt, sowohl der Haltung des gesamten Musiklebens zu entsprechen wie auch die verschiedenen Geschmacksrichtungen der Hörerkreise in angemessener Weise zu berücksichtigen hat. Läßt sich diese Linie im Einheitsprogramm zweier Sender natürlich verhältnismäßig leichter verfolgen, wo sich beide Sender abwechselnd in eine kunst- und in eine unterhaltungsmusikalische Programmfolge teilen können, so spielen bei einer Beteiligung von 10 verschiedenen Senderprogrammen noch andere Probleme mit hinein.

Man könnte hier nun vielleicht sagen, jeder Sender muß eben dann etwas Verschiedenes bringen, wenn man dabei voraussetzen dürfte: Daß 1. jeder Hörer mit seinem Rundfunkgerät alle 10 oder zumindestens mehrere Sender gleichwertig empfangen könnte, daß 2. jeder Hörer sich bereits beim Lesen der Funkprogramme systematisch für eine seinen Wünschen entsprechende Programmfolge fest und deutlich entscheiden würde, und daß 3. eine dauernde rechtzeitige Programmergänzung und Verständigung unter den 10 Sendern zwecks 10 verschiedenartigen Programmfolgen ohne weiteres möglich wäre.

Daß diese Voraussetzungen nicht so einfach gegeben sind, liegt nicht nur an den funktechnischen Bedingungen, sondern auch an dem großen Umfang der funkisch-kulturellen Gesamtverpflichtungen, die eine weit tiefere Problembehandlung erfordern. Deshalb sei es uns gestattet, diese allerwichtigsten Fragen der funkischen Programmhaltung und Programmbehandlung unter einem mehr allgemeinen Gesichtspunkt fortzuführen; denn wenn dabei auch weiterhin die Musik eine wesentliche Rolle spielen wird, so würde doch diese Hauptfrage der funkischen Programmgestaltung als solche den Rahmen unserer Musikchronik sprengen.

Wir sprachen von einer Zusammenführung der Künstlergruppen von verschiedenen Sendern und konnten genau beobachten, daß sich hierbei eine rege Lebendigkeit der Leistungsabwägung entwickelte, die auch eine merkbare Leistungssteigerung nach sich zog. Wir werden natürlich vom Rundfunk nicht zu oft erwarten können, daß er, wie es hier geschah, ganze Orchester zu Gastspielen bzw. zur Mit-Wirkung heranzieht. Jedoch läßt sich der Grundsatz, festangestellte Künstler der einzelnen Sender — und man sollte diesen Gedanken sogar bis zum öffentlichen Musikleben hin ausdehnen — ohne größere Sonderbelastung im Austauschverfahren gegenseitig auszuwechseln, um besonders beim Rundfunk die Eindrücke einer einmal veränderten Gesamtsituation auch für die künstlerische Haltung auszuwerten, auch im kleineren Maßstab durchführen. Der Wert solcher Maßnahmen wird sich dann immer wieder in einer künstlerischen Programmbelebung zeigen.

Was nun die Heranziehung von führenden Künstlern der öffentlichen Musikpflege betrifft, so brachten diese mit ihren Erfahrungen ihrer führenden Opern- oder Konzertstellung eine sicherste Gewähr der besten Interpretation mit, mit der sowohl das Olympiaprogramm, wie auch der an sich mit Olympiaprogramm-Vorbereitungen überlastete Rundfunk rechnen mußte. Hierbei darf man aber in „normalen" Programmzeiten nicht dem Trugschluß verfallen, als seien die funkmusikalischen Bestleistungen nur mit bestimmten Künstlernamen verknüpft, die im öffentlichen Opern- und Konzertleben eine besondere Berufsstellung erreicht haben. Denn dies würde ja bedeuten, die besten Leistungsergebnisse von anderen Musikinstituten zu übernehmen, ohne sich selbst an den Entstehungsbedingungen solcher Ergebnisse zu beteiligen. Vielmehr gilt es auch für den Rundfunk, durch ausgeglichene musikalische Probenarbeiten einen Pionierdienst für den Weniger-Bekannten aus der freiberuflichen Künstlerschaft zu leisten und die künstlerische Leistungsfähigkeit des einzelnen durch intensivierte Vorarbeiten zu fördern, selbst wenn dieser einzelne zunächst noch nicht den allerletzten Stempel der Erfahrung (Routine) trägt.

Was letzten Endes Probenarbeit auch für den Rundfunk bedeuten kann, ließ sich beispielsweise bei der Aufführung der 9. Beethoven-Sinfonie durch den RS. Leipzig erkennen, wo der dirigierende Hans Weisbach Orchester, Solisten und Chor zu einer künstlerisch ausgeglichenen Einheit zusammenführte. Dies möchte man sich eigentlich auch manchmal bei den weniger großen Werken wünschen, zumal doch der Rundfunk zu musikalischen Proben- und Erziehungsarbeiten, im Gegensatz zur üblichen Auffassung, mehr Zeit besitzt als das öffentliche Opern- und Konzertleben. Denn der Rundfunk hat ja bei seiner mittelbaren Darstellungsform in den Gruppensendungen, Schallplattenverwendungen usf. hinreichende Mittel, um jederzeit Musiksendungen eigenster Art musikalisch ausreifen zu lassen.

So war es nicht ganz verständlich, warum gerade das Sinfoniekonzert des Deutschlandsenders (Freitag, 14. August), der damit auch einmal einen Beitrag zur „zeitgenössischen Musik" lieferte, sowohl programmstilistisch wie auch aufführungstechnisch etwas am Rande der Olympialeistungen blieb.

Endlich sprachen wir von guten Funkbearbeitungen guter Opern- und Operettenwerke, die den Veranstaltern einen sehr beachtlichen Erfolg einbrachten. Wir freuen uns dabei außerordentlich, daß diese Linie der Funkbearbeitung mit gleichem Interesse fortgeführt wird. Natürlich wird man hierbei — und das möchten wir sehr hervorheben! — niemals vergessen dürfen, daß die noch so gute Funkbearbeitung eines Bühnenwerks nur diesem Bühnenwerk in Verbindung mit seiner funkischen Darstellung gewidmet sein kann und niemals die Bedingungen der Schaubühne bereichern können, die stets für die Entstehungsbedingungen und Eigengesetzlichkeit der betr. Oper oder Operette grundlegend waren und grundlegend bleiben müssen. Da aber, wo man dennoch der Form einer Bearbeitung einen grundlegenden und grundverändernden Wert beimißt, verlangt dieses so aufgefaßte Formideal auch nach einer entsprechend neuen Werkgestaltung.

Funkmusikalischer Programmquerschnitt.

Woche 30 vom 26. Juli bis 1. August:

26. RS. Berlin: Stilistisch sehr wertvolles Programm „Musik der Nationen", ausgeführt vom Frankfurter Funkorchester unter Hans Rosbaud. — 27. RS. Berlin: „Fantasia contrapunktistica" von F. Busoni (gest. 27. Juli 1924). — 31. Deutschlandsender: Richard-Wagner-Abend, dessen Leitung für den verhinderten Hermann Stange (mit musikalischem Geschick) Wilhelm Buschkötter übernahm. — 1. Deutschlandsender: eröffnet die Olympiazeit mit „Olympischen Fanfaren" und einer „festlichen Musik" mit Werken von der Klassik bis zur Jetztzeit, die Otto Julius Kühn-Köln mit dem ihm eigenen musikalischen Schwung dirigiert; weiter ein Orchesterprogramm mit „Festlicher Musik" unter Leitung von Werner Richter-Reichhelm (Pr.) und endlich RS. Berlin: das erste Doppelkonzert „Musik der Welt" unter Rosbaud, das u. a. die „Fantastische Sinfonie" von Berlioz in einer musikalisch sehr exakten Gestaltung bringt.

Woche 31 vom 2. bis 8. August:

3. RS. Berlin: Sehr gut besetzte und musikalisch flüssige Funkaufführung der Nicolaischen „Lustigen Weiber von Windsor" unter Heinrich Steiner und Leopold Hainisch. — 6. Deutschlandsender: „Bach-Beethoven-Brahms"-Programm unter Leitung von Hermann Stange, der bei Brahms sehr das barocke Forte-piano-Verhältnis betont im Gegensatz zu einer in sich gesteigerten klassisch-romantischen Crescendo-Dynamik.

Woche 32 vom 9. bis 15. August:

9. RS. Berlin: Sehr frische Funkbearbeitung und Aufführung der „Fledermaus", die unter Beibehaltung der Musik eine dem Funk angepaßte Textumgestaltung erfahren hat; sehr gutes kammermusikalisches Gastspiel des Quartetto di Roma. — 10. RS. Berlin: „Musik der Nationen" unter Leitung Heinrich Steiner, das u. a. die Scheherazade von Rimsky-Korssakow bringt. — 12. RS. Berlin: „Sinfonische Musik" des RS. Frankfurt, die zuerst das Violinkonzert von Othmar Schoeck mit seiner breit angelegten Feierlichkeit und dann das Konzert für Orchester von Max Trapp mit dem dynamisch und klanglich geladenen 1. Satz als besten Satz brachte. — 13. RS. Berlin: Nachtmusik mit zeitgenössischen Orchesterwerken von Georg Schumann, Paul Juon und H. Naumann (Pr.). Vorher ein Richard-Wagner-Konzert unter Otto Julius Kühn anläßlich der 60. Wiederkehr der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses. — 14. Deutschlandsender: „Zeitgenössische Musik" unter Leitung von Ernst Kirsten. Bereits das Programm zeigt eine stilistische Buntheit, die schon „sehr viel" besagt: Lustspielouvertüre von Blumer; Gesang des Elfleins aus dem „Christelflein" von Pfitzner; Abendmusik für Orchester von Schaub; Gesang eines Muezzin aus „Skizzen aus dem Orient" für Violine und Orchester von Zilcher; Kleine Theatersuite aus „Zwei Herren aus Verona" von Lothar; Vier Kinderlieder mit Orchesterbegleitung von Rasch; Konzert für Saxophon und Orchester von Dressel; und Orchestervorspiel von Maler. Dieser höchst merkwürdigen Programmbildung entsprach auch, absichtlich oder unabsichtlich, die Wiedergabe. Was uns noch besonders interessieren mußte, waren die Orchesterlieder von Kurt Rasch, die sich mit viel Aufwand der Besetzung (— vielleicht absichtlich) auf einer allzu primitiven Stufe hielten. Der Komponist beschränkte sich lediglich auf eine melodische Gestaltung einer Quintsext-Harmonik mit einigen Umkehrungen und erweiterte seine Klangvorstellung mit terzverwandten (oft tonzentral behandelten) Modulationen.

Woche 33 vom 16. bis 22. August:

16. RS. Leipzig: Bereits oben erwähnte vorzügliche Aufführung der 9. Beethovensinfonie unter Leitung von Hans Weisbach. — 17. RS. Berlin: Feierlicher Gedenkakt zum Todestag Friedrich d. Gr. (gest. 17. 8. 1786) in der Garnisonkirche Potsdam, bei dem u. a. die „Kantate auf den Tod Friedrichs des Zweiten" von Johann Friedrich Reichardt erklingt. — 19. RS. Berlin: Zweites Doppelkonzert „Musik der Nationen" unter Leitung von Heinrich Steiner. Leider mußten wir die Ausführung der sehr guten und stilistisch einheitlichen Programmaufstellung versäumen. — 20. RS. Berlin: „Sinfonisches Konzert" mit zeitgenössischen Werken unter Leitung Heinrich Steiners. Zuerst kam als Uraufführung die „Passacaglia und Fuge" für Orchester von Hans Bullerian, die, soweit wir von je einem Hören im März und im August vergleichenderweise feststellen können, zumindestens sehr viele verwandte Züge mit der seinerzeit im Deutschlandsender (8. März 1936) uraufgeführten „Passacaglia und Fuge für großes Orchester" op. 78 trägt. Wir betonten damals die klassisch-tonalen Formen, die durch chromatische Modulationen aufgelockert wurden, ohne dabei aber den für diese Auflockerungen so charakteristische Klangstil eines Max Regers überzeugend zu erreichen. Das Scherzo aus der 2. Sinfonie von Kurt Stiebitz erweitert die Scherzoform mit einer mehr besinnlichen Klanggestaltung Danach hörten wir „Zwei Intermezzi" von Gerhart v. Westermann, der seinen Sätzen die Themen „Ballade" und „Tonfantasie" gegeben und damit der hier vertretenen Kompositionsweise eine sehr charakeristische Bezeichnung verliehen hat. Westermann baut seine Harmonik auf Septimenklängen auf, wählt als melodisch-motivische Verbindungen neben chromatischen Durchgängen übermäßige Intervallzusammenhänge (um damit den Grad der Spannung hervorzuheben). Alles in allem zeigt der Komponist bei dieser Materialbehandlung eine konsequente Selbstbehauptung. Die zum Abschluß gebrachte „Rokoko"-Suite für Orchester und konzertierendes Klavier von Siegfried Burgstaller hörten wir leider nur soweit, um hier von einer selbständigen Formbehandlung sprechen zu können.

Nachsatz: Am 9. August brachte der Deutschlandsender für alle Sender als Uraufführung den „Marathonlauf" heroische Musik von Herbert Windt. Da wir dieses allgemein hervorgehobene Werk leider versäumen mußten, möchten wir uns hier auf die Partiturvorlage beziehen und merken dort zunächst eine sehr einfache, aber kräftig wirkende Liniengestaltung. Der Komponist

benutzt beispielsweise den melodisch behandelten Quartsextklang, dem er bald mit der kleinen und bald mit der großen oberen Terz einen Moll-, bzw. Dur-Charakter verleiht. Aus dieser Unbestimmtheit gewinnt er eine kompositorisch treibende Spannung, die er nun nicht nach einem modulatorisch-harmonischen Schema verbreitert, sondern in melodisch-thematischen Intervallerweiterungen ausschwingen läßt, bis diese sich in ihren Schlüssen und Teilschlüssen durchsetzen. Orchestrale Füllstimmen haben hierbei vorher die Aufgabe, die Einheit von melodischer und harmonischer Zusammenwirkung allmählich sowie organisch vorzubereiten. Kurt Herbst.

Das Musikleben der Gegenwart

Oper

Augsburg: Mit Spannung war die Erstaufführung von Werner Egks „Zaubergeige" erwartet worden. W. Egk ist unserer Stadt durch seine Schul- und Jugendzeit, die er hier verlebte, eng verbunden. Die schöne, saubere und zügige Aufführung, an dessen Erfolg die Inszenierung B. Milers und vor allem Wolfg. Rößlers überlegene und frisch gestaltende musikalische Leitung, sowie die durchweg zum letzten Einsatz bereite Künstlerschar gleicherweise beteiligt waren, fand freundliche, wenn auch nicht ungeteilt zustimmende Aufnahme. Der Meinungsstreit um das interessante Werk hatte auch hier Widerhall gehabt. Hinsichtlich Dichtung und Komposition ist zunächst einmal einfach festzustellen, daß namentlich für die Musik nahezu alle Gefühlswerte in herkömmlichem Sinne ausgeschaltet sind. Nur bei der Magd Gretl stellen sie sich verschämt genug gelegentlich ein. Der glänzenden Arbeit Egks, zu der man unbedingt bejahend zustimmen kann, bleibt die Frage vorbehalten: ist sie ernst oder ist sie ironisch-parodistisch gemeint. Mit ihrer ehrlichen Beantwortung wird sowohl die ästhetische wie die ethische Bewertung entschieden. — Die Aufführung sicherte einen schönen Erfolg. Horst Euler sang und spielte den Kaspar sehr beweglich und humorvoll. Ihm stand Paula Klötzer als Gretl ebenbürtig zur Seite. Prachtvoll urwüchsig war das Gaunerpaar: A. Forwerk und H. Böhm. Theodor Schlott als Bauer und Bürgermeister stellte zwei famose Typen auf die Bühne.

In der Operette fand eine Uraufführung statt: Margit-Margot, Schwankoperette von V. A. Schunck mit Musik von Georg Reinhardt. Der Freundschaftserfolg bei der Premiere konnte nicht anhalten. Die Schwächen von Handlung und Musik traten allzu offen zutage. Von Anfängerkrankheiten abgesehen, mangelte der notwendige verantwortungsbewußte Ernst der Arbeit. Eine entzückende Aufführung wurde Millöckers Vizeadmiral zuteil. Wohltuend die einfallsreiche Musik. Unterhaltend die recht zusammengeraffte Handlung. Die Inszenierung von Fred Schulze-Holz recht hübsch. Lipperts musikalische Leitung beschwingt. Max Herre.

Freiburg i. Br.: Zum Beschluß der Spielzeit bot das Freiburger Stadttheater Wagners „Ring des Nibelungen". Eyvind Laholm und Else Link gastierten. Sämtliche Aufführungen fielen durch die Exaktheit der Ausarbeitung und die Plastik der gebotenen Darstellung auf. Die einheimischen Künstler standen in edlem Wettstreit mit den ausgezeichneten Gästen. Franz Konwitschny führte das Orchester von der ersten bis zur letzten Note mit bewundernswerter Spannkraft und Ausdrucksfähigkeit. Die Stadt Freiburg verdankt ihm eine wesentliche Konzentrierung des Konzertlebens. Die nächste Spielzeit bringt eine große Reihe Neuverpflichtungen, die besonders auf dem Gebiete der Operette sich auswirken sollen.

E. L. Wittmer.

Leipzig: Die Oper brachte noch kurz vor Schluß der Spielzeit 1935—36 Wagners „Götterdämmerung" in einer prachtvollen, von Wolfram Humperdinck ganz im Geiste Wagners geschaffenen Inszenierung heraus, womit die szenische Neugestaltung des „Ringes" an unserer Bühne nunmehr vollendet ist. Überragend war die Leistung des Orchesters unter Paul Schmitz, der sich immer mehr als berufener Wagnerdirigent legitimiert. Mit überraschendem gesanglichen und darstellerischen Gelingen verkörperte Friedrich Dalberg erstmalig den Hagen. Auf voller Höhe waren ferner Gotthelf Pistor als Siegfried, Theodor Horand als Gunther, Camilla Kallab als Waltraute, während der gastweise die Brünnhilde singenden Grete Kraiger (Hannover) die rechte dramatische Überzeugungskraft fehlte. — Mit einer geschlossenen Darbietung des „Ringes" (für die NS. Kulturgemeinde) ging die Spielzeit zu Ende.

Auf der Freilichtbühne des Gohliser Schlößchens wurde im Rahmen der Leipziger Bachfeier die kleine Intermezzo-Oper des vor zweihundert Jah-

ren verstorbenen italienischen Zeitgenossen Bachs Giovanni Battista Pergolesi: „Die Magd als Herrin" („La Serva Padrona") aufgeführt. Das liebenswürdige Werk fand ebenso wie einige Tage später die „Schubert-Tanz- und Singspiele" bei entzückender Inszenierung und Ausführung einen vollen Erfolg.

Im Goethe-Theater zu Bad Lauchstädt brachte das unter Leitung von Prof. Helmut Schultz stehende Musikwissenschaftliche Institut der Universität Leipzig zwei unbekannte Bühnenwerke des 18. Jahrhunderts heraus. Das Ereignis des Tages war das Seitenstück zu Mozarts „Entführung", nämlich Joseph Haydns komische Oper „Unverhofftes Begegnen" oder „Die Entführung aus dem Serail" (L'incontro improviso), die seit ihrer Uraufführung 1775 im Fürstlich Esterhazyschen Schloßtheater nie mehr auf der Bühne erschienen ist. Das Werk, das Helmut Schultz textlich neu bearbeitet hat, zeigt uns Haydn, dessen dramatisches Schaffen nur wenig Beachtung gefunden hat, von einer neuen Seite. Die volkstümliche und edle Melodik und der urwüchsige Humor läßt diese Oper, die allerdings stark gekürzt werden muß, heute noch lebensfähig erscheinen. Dem Haydn ging das reizende einaktige Singspiel „Der Zauberbaum" von Gluck voraus. Beide Werke wurden vom Orchester des collegium musicum und Studierenden des Musikwissenschaftlichen Instituts unter Leitung von Prof. Helmut Schultz sehr flott gespielt und fanden in dem kleinen, für die Kunst des 18. Jahrhunderts besonders geeigneten und traditionsgeweihten Goethe-Theater vor einem erlesenen Publikum eine sehr herzliche Aufnahme.

Wilhelm Jung.

Nürnberg: Die zweite Hälfte der Spielzeit 1935—1936 stand im Zeichen einiger bedeutsamer Neueinstudierungen. Alfons Dressel dirigierte einen „Tannhäuser", der im Orchestralen überzeugend aus der dramatischen Grundidee herausgestaltet war, ohne sich dabei in jenes schwülstige Klangpathos zu verlieren, in das die Wagnerpartituren von einer landläufigen, aber einseitigen Auffassung leider noch immer getaucht werden. Die Regie Andre von Diehls leistete vor allem bei den Gruppierungen des Wartburgaktes Vorbildliches. Der Titelrolle gab Hendrik Drost dramatisches Format. Trude Eipperle bestätigte als Elisabeth erneut die günstigen Eindrücke, die man von ihrer innerlich durchlebten Gesangs- und Darstellungskunst bei anderen Anlässen gewann. Heinz Grete ist in seinen Bühnenbildern Zug um Zug von bestimmten, klargeschauten poetischen Motiven ausgegangen. Als Höhepunkt dieser Spielzeithälfte darf eine Neuinszenierung von „Carmen" betrachtet werden. Aus einem alten, wohlbekannten Werk war unter der Hand Rudolf Hartmanns (als Gast von der Staatsoper Berlin) ein neues geworden. Die außergewöhnliche Regiekunst des Gastes deckte neue Seiten des Werkes auf und war zugleich eine Kriegserklärung gegen alle Tradition und schematische Gedankenlosigkeit. Seine Reformierung erstreckte sich auch auf einige Umstellungen und textliche Umgestaltungen, die sich ausgezeichnet bewähren konnten. Was man in dieser Carmen an Leidenschaftlichkeit, Rasse und gesundem Realismus zu sehen bekam, mußte den Atem benehmen. Carin Carlssons Carmen war keine Salondame mit seidenen Gewändern und Brillanten, sondern eine rassige Zigeunerin Spaniens; ihr warmer und sonorer Alt gab dieser Rolle auch stimmliches Format. Auch die übrigen Solisten (Drost, Eipperle, Schmidt-Scherf) standen in ihren Leistungen ganz im Banne der überragenden Regiekunst des Gastes. Dressels impulsives Musiziertemperament vermochte sich an Bizets wirbeliger und glutvoll heißer Musik ordentlich zu entzünden. An Erstaufführungen ist nur das pantomimische Tanzspiel „Spitzwegmärchen" des Münchener Komponisten Hans Grimm zu buchen. Das liebenswürdige Werk ist als Ganzes ohne Zweifel bühnenwirksam. Alle die köstlichen, uns wohlvertrauten Motive (von der Schildwache bis zum Storchenreigen) schaffen Atmosphäre. Grimms Musik kennt keine falschen Prätentionen, sie ist eingänglich, von netten Einfällen getragen und sinkt keineswegs ins Nur-Illustrierende hinab. Die gekonnte Instrumentierung sichert dieser Musik eine lebendige Unmittelbarkeit. Hans Helken, der dieses Tanzspiel choreographisch mit viel Phantasie und sicherem Können ausgestattet hatte, war darauf bedacht, daß das Ganze nirgends in leere Pantomimik hinabglitt. Dr. Kalix betreute das Musikalische sehr geschmackvoll. Man hatte das Werk mit dem Straußschen Frühwerk „Feuersnot" herausgebracht, ein Umstand, der für die Aufnahme dieser Erstaufführung recht ungleiche Bedingungen schuf. Denn dieser Strauß duftet stark und berauschend. Lebenswarm quillt hier der Strom der Musik, gleich, ob sie sich in ausladenden Lyrismen, in tänzerischer Rhythmik ergeht oder (wie in den Kinderchören) in volkstümliche Bezirke hineingreift. M. Pitteroff ließ die Partitur in ihrer verschwenderischen Klangpracht erstehen. Der diesjährige Mozart-Zyklus fand mit der „Entführung" seine würdige Fortführung. Dressel musizierte mit kammermusikalischer Delikatesse und con brio. Manfred Schotts Inszenierung ließ dem Singspiel etwas von dem Charakter des mimischen Volksspiels: Empfindsam und doch nicht weichlich, affektvoll und doch

diskret, realistisch und doch romantisch. G. Zeithammer (Osmin), W. Trauth (Belmonte), L. Fischbach (Konstanze) und E. Bodmer (Blondchen) stellten ein Ensemble von vorbildlicher Ausgeglichenheit und darstellerischem Niveau. Nennen wir noch eine, vom großen Theaterpublikum begeistert aufgenommene Neueinstudierung der „Madame Butterfly" (Ilse Marion war damit erstmals und mit überraschendem Erfolg vor eine größere Aufgabe gestellt worden), so wären die Aktivposten des laufenden Spielplans erschöpft.

Willy Spilling.

Konzert

Berlin: Allein schon durch die besonderen Aufführungsorte hoben sich die Berliner Konzerte, die im Rahmen der Berliner Kunstwochen während der Olympischen Spiele stattfanden, aus dem herkömmlichen Musikleben heraus. Die Säle, Höfe und Parks der Schlösser, die in früheren Zeiten oft genug musikalischen Aufführungen gedient haben mögen, waren wieder zu Konzerträumen geworden, die stilvoll eine meist ebenso stilvoll dargebotene Musik umrahmten. Einer der repräsentativsten Säle Berlins, der „Weiße Saal" des Stadtschlosses, gab den prunkvollen Rahmen ab für Kammermusikabende, die durch die Mitwirkung namhafter ausländischer Künstler internationalen Charakter erhielten. Der Festlichkeit des olympischen Anlasses dieser Abende hatte man noch dadurch Rechnung getragen, daß überall nach den Konzerten die Schloßräume, mit denen sich ja ein gewaltiges Stück preußisch-deutscher Geschichte verbindet, zur Besichtigung freistanden.

Das rühmlich bekannte Collegium musicum brachte unter der Führung von Professor Hermann Diener Bachs „Musikalisches Opfer" zur Aufführung, jenes kontrapunktische Wunderwerk über das „wahrhaft königliche Fugenthema", das Friedrich der Große dem greisen Johann Sebastian bei dessen Berlin-Potsdamer Besuch auf der Flöte gegeben hatte. — Besonders begrüßte man auch einen Abend des Quartetto di Roma, der in Berlin längst künstlerisches Heimatrecht genießenden Kammermusivereinigung der Kgl. Philharmonischen Akademie in Rom. Der Abend, dem Reichsminister Dr. Frick und der italienische Botschafter Attolico beiwohnten, bewies wieder die erstaunliche musikalische Vielseitigkeit dieser Künstler. Es ist nur natürlich, daß sie Verdis einziges Streichquartett, diesen von herrlichen melodischen Eingebungen getragenen „Fehltritt" des Meisters nach der deutschen, der instrumentalen Seite hin, mit klanglicher Vollendung spielten. Aber vielleicht noch nachhaltiger war der Eindruck ihres Brahms-Spiels (A-Moll-Quartett Werk 51, Nr. 2), während ihr Mozart (K.-V. 465 der deutschen Auffassung weniger entsprach.

Kammermusik im historischen Rahmen gab es auch im Charlottenburger Schloß. Die nur von Kerzen erhellte „Goldene Galerie" ist Berlins schönster Rokokoraum und vorwiegend geeignet für ein Musizieren auf historischen Instrumenten. Dem volleren Ton der neuzeitlichen Instrumente, namentlich des Konzertflügels, kommt seine Akustik weniger entgegen. Nach einem von echter, beschwingter Kammerkunst getragenen Schubert-Abend des Stroß-Quartetts war der französische Meisterpianist Robert Casadesus als Ersatz für das verhinderte Calvet-Quartett hier zu Gaste. Für den deutschen Auslandsklub spielte er Werke von Domenico Scarlatti, Mozart, Chopin und Ravel. Casadesus pflegt einen typisch romanischen Stil, glasklar im Anschlag, geschliffen und farbig, ohne die dynamische Leidenschaftlichkeit unserer Pianisten. Diese feinnervige, gänzlich unromantische Kunst, von einer starken künstlerischen Persönlichkeit dargeboten, verfehlte ihre Wirkung nicht. Zu Mozart hat der Künstler anscheinend ein besonders nahes Verhältnis, denn die F-Dur-Sonate kam wie gestochen, edel im Ton, mit vorbildlichem Staccato-Spiel heraus. — Den letzten dieser „Goldenen Galerie-Abende" bestritt des Fehse-Quartett, dessen künstlerischer Ruf in Berlin unbestritten ist. Für Haydn brachten die Künstler die rechte Vereinigung von frischem Musikantentum und einer klaren Linienführung mit, für Brahms eine reich abgestufte Klangkultur und eine von geistiger Kraft getragene Musikalität der Auffassung. Im Mittelpunkt des Konzertes stand die Wiedergabe der „Davidsbündlertänze" Schumanns durch Conrad Hansen, einem Pianisten, der sich als einer der begabtesten Fischer-Schüler schnell in die vordere Reihe unserer Klavierkünstler hineingespielt hat. In der dynamischen Mannigfaltigkeit, der leidenschaftlichen Durchdringung des musikalischen Gefüges und der tonlichen Farbigkeit war diese Interpretation eine reife Leistung. —

Zu den Freilichtmusiken sind in diesem Jahre die Serenadenabende in dem mit herrlichen alten Bäumen bestandenen Park des friderizianischen Schlosses Niederschönhausen hinzugekommen, wo an mehreren Abenden das Landesorchester unter Gustav Havemann spielte. Am meisten Anklang finden jedoch nach wie vor die Konzerte im Schlüterhof des Schlosses. Umrahmt von dem monumentalen Barock des großen Andreas Schlüter spielte hier das Philharmonische Orchester zumeist unter Leitung Hans von Bendas bei Fackelschein Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. In

der Aufstellung stilvoller Programme aus dem überreichen Musikgut jener Jahrhunderte ist Benda Meister: Barock und Rokoko spiegeln sich an diesen Abenden in Musik und Architektur. Zwei Veranstaltungen hoben sich aus der diesjährigen Konzertfolge heraus, eine Aufführung von Georg Bendas Melodram „Medea" und eine Gedenkfeier zum 150. Todestage Friedrichs des Großen. Man weiß, wie die damals neue Kunstgattung des Melodrams — das bei Benda Musik und Sprache sich abwechseln läßt: jene stimmungsmalend und dazwischen das Wort gleichsam als gesprochene Arie — die Zeitgenossen ergriff und sogar Goethe und Mozart zur Bewunderung hinriß. Der Versuch einer neuen szenischen Aufführung wurde über das historische Experiment hinaus zum künstlerischen Erlebnis. Das sonstige Konzertpodium — die Philharmoniker waren rechts davon gruppiert — bildete die Szene, ein schwarzverhangenes Schlüterportal, flankiert von zwei feuertragenden Altären, den Hintergrund, vor dem Agnes Straub, unterstützt von einigen guten Sprechern, das tragische Schicksal der Medea, die aus beleidigtem Gattenstolz zur Mörderin der eigenen Kinder wird, mit erschütternder Sprachkunst Gestalt werden ließ. Auch die Choreographie war wirkungsvoll in die Schloßhof-Szenerie miteinbezogen worden. Ein Fackelzug der Hochzeitsgäste stellte eine eindrucksvolle Abwechslung des großen Monologes dar.

Auch heute vermag Bendas Musik, die hier einer seiner Nachkommen einfühlsam interpretierte, noch durch ihre melodiöse Haltung und thematisch feine Arbeit zu fesseln, wenn auch ein vollkommener Stilausgleich zwischen der vor allem im Lyrischen überzeugenden Musik und den Mitteln der modernen Schauspielkunst kaum zu erzielen ist. Auf jeden Fall standen die Hörer im Banne eines ungewöhnlichen künstlerischen Ereignisses.

Wieder verdichtete sich der Schloßhof-Raum zur Szene, als an einem der nächsten Abende in der Konzertpause vom Fenster des Geburtszimmers Friedrichs des Großen die Worte seines Testamentes weithin tönend erklangen als Appell an die Gemeinschaft und die Opferbereitschaft für das Vaterland. Über den Komponisten Friedrich ist anläßlich seines Todestages viel geschrieben worden. Ganz abgesehen davon, daß dieses friderizianische Konzert im Schlüterhof allein schon durch den Gedanken des musikalischen Vermächtnisses des größten Preußen seinen besonderen Wert erhielt, so kam doch auch durch die Werke selbst, namentlich durch eine von Friedrichs Flötensonaten, zum Ausdruck, daß der König eine durchaus achtunggebietende Stellung neben Hasse und Greum unter den Komponisten seiner Zeit einnahm. Auch zwei seiner Märsche, die der Plaßsche Bläserchor vom Schloßturm aus blies, bestätigten das. Händel mit seiner „Traummusik", einem herrlichen Dokument barocken Streicherklanges und ein Mozart-Divertimento rahmten den Abend ein. —

Eine Gedenkfeier für Franz Liszt veranstaltete das Deutsche Musikinstitut für Ausländer im Potsdamer Marmorpalais. Ansprachen von Prof. Dr. Schünemann, dem Leiter des Institutes und Prof. Dr. Peter Raabe, dem Präsidenten der Reichsmusikkammer betonten, daß Liszt zeitlebens für die deutsche Musik im Ausland eingetreten ist. Hauptsächlich sein Verdienst ist es, wenn unsere großen Meister wie Beethoven und Mozart in den außerdeutschen Ländern bekannt wurden, wie Liszt andererseits auch in Deutschland das Verständnis für große ausländische Komponisten erschlossen hat. Prof. Winfried Wolf, einer der Vertreter der jüngeren Pianistengeneration, der selbst aus der Lisztschen Tradition hervorgegangen ist, spielte dann mit überlegenem Können Lisztsche Werke. —

Festlichen Charakter trug auch das erste Konzert des NS. Reichssinfonieorchesters in Berlin, das wie wenige deutsche Orchester eine besondere kulturpolitische und künstlerische Tradition verkörpert. Wie dieses „Orchester des Führers", erprobt bereits in der Kampfzeit, Jahr für Jahr gute deutsche Musik in allen Gauen den Volksgenossen in vorwiegend ländlichen Bezirken darbietet, so stand auch seine Berliner Veranstaltung im Zeichen volkstümlicher Musikpflege, indem es in einem vom Amt Feierabend der NS. Gemeinschaft „Kraft durch Freude" veranstalteten Konzert spielte. Professor Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, hieß die stattliche Musikerschar im braunen Frack willkommen, die sich unter ihrem Dirigenten Franz Adam zu einem Musizieren zusammenfand, das dem Können der ersten deutschen Orchester ebenbürtig ist. Schuberts „Unvollendete", Regers Ballettsuite Werk 130 und das Meistersinger-Vorspiel waren die Hauptwerke des Abends. Als Solist gab der Münchener Erich Kloß mit Liszt Es-Dur-Konzert eine sehr beachtliche Leistungsprobe.

Auch die stillere Kunst der deutschen barocken Orgelmeister findet nach wie vor ihre große Gemeinde. Die regelmäßigen Konzerte in der Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses sind gleichbleibend gut besucht. Die berühmte, in der silbrigen Schönheit ihrer Stimmen unerreichte Arp Schnitger-Orgel hat es vielen Musikfreunden angetan, die hier die Kunst aus der Hochblüte der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts erleben. Zwei der letzten Abende brachten Werke Bachs und seiner Zeitgenossen in der sorgfältig

die polyphonen Konturen nachzeichnenden Wiedergabe der Organisten Auler und Schelling. Neben der alten Orgel der Eosanderkapelle besitzt Berlin jetzt in der stilrein wiederhergestellten, altehrwürdigen Klosterkirche ein Instrument, das in fast idealer Weise für alte Orgelmusik geeignet ist. Die neue Schleifladenorgel hat nur 29 Stimmen, ist aber so vortrefflich disponiert, daß sie vielerlei Klangmöglichkeiten gerecht zu werden vermag. Hauptsächlich dienten beim Bau der auch architektonisch nach wohldurchdachtem Plan in die Gotik des alten Kirchenraumes eingefügten Orgel barocke Meisterwerke zum Vorbild. Der Plan scheint vortrefflich gelungen, und Berlin ist um ein Meisterwerk der heutigen deutschen Orgelbaukunst reicher. Zu dem Spiel Prof. Fritz Heitmanns, des Berliner Domorganisten, waren so viele Hörer erschienen, daß der Kirchenraum auch bis zum letzten Stehplatz gefüllt war.

Hermann Killer.

Der Berliner Konzert-Verein spielte unter Leitung von Clemens Schmalstich Werke des Dirigenten. Der Komponist Schmalstich gibt dem Hörer keine Rätsel auf. Er schreibt eine wohlklingende Musik, die angenehm unterhält und bei der man sich auch ungestört unterhalten kann. Nach einem „Festlichen Auftakt" für Orchester, der auf einem fanfarenhaften Bläsermotiv aufgebaut ist, erklang die Orchestersuite „Aus einer kleinen Stadt". Ihre Bilder (Klatschbasen, Kleinstadtidylle, Kirmes) sind nicht ohne Humor niedergeschrieben, dabei auch rhythmisch so anmutig bewegt, daß man sie ohne weiteres als musikalische Illustration für tänzerische Szenen auswerten könnte. Das Cis-Moll-Konzert für Klavier und Orchester ist ein epigonales, wenn auch klingend gesetztes Werk ohne sonderlichen thematischen Tiefgang, aber in der Vollgriffigkeit der rauschenden Passagen denkbar für einen virtuos begabten Pianisten. Hermann Hoppe spielte es mit Bravour und sicherer Musikalität. Sein herber Anschlag bewahrte es vor dem Abgleiten in die weichliche Sentimentalität der Salonmusik. Als schmissiges Schlußstück dirigierte Schmalstich seine Ouvertüre zu Shakespeares „Komödie der Irrungen". Über die Beziehungen dieser Allerweltsmusik zu der Dichtung Shakespeares vermag der Referent nichts auszusagen, weil sie ihm nichtssagend erschien.

In einem Konzert des Berliner Tonkünstler-Orchesters, das unter Joseph Balay ungleichwertig musizierte, fand die Altistin Ruth Gehrs Beachtung. Sie besitzt den echten dunklen Naturklang, der in der Tiefe und Mittellage gleichmäßig anspricht und selbst in der Höhe nichts an Farbwerten einbüßt. Leider war die Orchesterbegleitung zu der „Orpheus"-Arie von Gluck derart grob, daß die Sängerin Mühe hatte, Ausdruck und Tonstärke einander anzugleichen. Dem Dirigenten lag Liszts knalliger „Mazeppa" zweifellos besser als Schumanns „Erste", deren lyrische Schönheiten mehr Kultur und Empfindung der Wiedergabe beanspruchen, als sie Balay zu geben vermag.

Friedrich W. Herzog.

Leipzig: Dem Gedächtnis von Max Reger, dessen Todestag sich zum zwanzigsten Male jährte, galten drei Sonderveranstaltungen des Landeskonservatoriums, dem der Meister lange Jahre hindurch als weithin leuchtende Zierde des Lehrkörpers angehört hatte. Im Mittelpunkte der ersten Feier stand ein Vortrag von Prof. Dr. Hermann Grabner über „Max Reger als Vorkämpfer für eine neue Kunstanschauung". Aus seinen persönlichen Erinnerungen als Schüler und Assistent Regers gab Grabner ein Bild der Persönlichkeit des Meisters, der stets ein Kämpfer für ein neues Kunstideal war, dieses jedoch nicht in der damals noch herrschenden Programmusik fand, sondern in der Weiterbildung des alten Stils, wozu er seine Kraftquellen in der Ehrfurcht vor den alten Meistern, besonders in Bach, fand. Die aufschlußreichen Ausführungen waren durch Orgelvorträge von Günther Ramin umrahmt, der in der D-Moll Toccata und Fuge sowie in der Orgelsonate D-Moll seine überragende Meisterschaft in der technischen und geistigen Durchdringung des Regerschen Werkes bekundete. — In einer Abendmusik in der Nikolaikirche bot Karl Hoyer eine vortreffliche Auswahl geistlicher Musik, die Orgelfantasien „Wachet auf" und „B-A-C-H-Fuge", die Charlotte Ramin mit einigen geistlichen Gesängen für Alt, Walther Davisson und Konzertmeister Stiehler mit einigen Solostücken für Violine ergänzten. — In einer dritten Feierstunde, die die Fis-Moll-Violinsonate (Walther Davisson und Anton Rohden), das Trio für Violine, Flöte und Viola (Walther Davisson, Carl Bartuzat, Carl Hermann) und das Klavierquartett A-Moll op. 133 (Otto Weinreich, Edgar Wollgandt, Carl Hermann, August Eichhorn) brachte, wurde nachdrücklich auf Regers Kammermusik hingewiesen, die neben den Orgelkompositionen die Eigenart seines Schaffens am stärksten beleuchtet. Aus Anlaß des Deutschen Juristentages fanden im Gewandhause zwei Festkonzerte statt, deren eines der Bund Nationalsozialistischer Deutscher Juristen in Gemeinschaft mit dem Reichssender Leipzig veranstaltete und in dem Hans Weisbach mit dem Leipziger Sinfonieorchester, dem Chor des Reichssenders Leipzig und dem Riedel-Verein, einem vortrefflichen Solistenquartett (Elisabeth Feuge, Dorothea Schröder, Marius Andersen, Johannes Willy) eine künstlerisch tiefgrei-

fende, wahrhaft festliche Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie zustande brachte. Mit dem anderen Konzert entbot die Stadt Leipzig selbst ihren Gästen einen künstlerischen Gruß. Als Gastdirigent stand Prof. Leopold Reichwein an der Spitze des Gewandhausorchesters. Man lernte in ihm, vornehmlich in Brahms' Vierter (E-Moll) Sinfonie und dem mit außerordentlicher Klarheit und Gestrafftheit gespielten „Meistersinger"-Vorspiel einen Dirigenten von ausgezeichneten Qualitäten kennen.

Um das Schaffen der lebenden deutschen Komponisten zu fördern, veranstaltete die Reichsfachschaft Komponisten (Berufsstand Deutscher Komponisten) im Verein mit dem Reichssender Leipzig einen Abend mit zeitgenössischer Orchestermusik. Mit Ausnahme der „Konzertanten Suite für Violine und Kammerorchester" von Heinz Schubert (der Solopart wurde von Konzertmeister Krämer virtuos gespielt), in der sich trotz vieler Unausgeglichenheiten eine selbständige Persönlichkeit ankündigt, blieb jedoch der musikalische Ertrag des Abends recht gering. Hubert Andernachs „Vorspiel zu einer heiteren Oper" ist gefällige, aber ziemlich konventionelle Musik, während Erich Anders in seinen „Nachklängen eines russischen Volksliedes" durch recht magere Erfindung stark ermüdet und Gustav Schwickert in der „Sinfonischen Musik über ein D-Moll-Thema" über ein geschickt gemachtes, aber durchaus epigonales Musizieren nicht hinauskommt. Erfreulich waren dagegen drei orchesterbegleitete Marienlieder von Armin Knab, von Lotte Meusel mit tiefinnerlichem Einfühlen vorgetragen. An Stelle des in letzter Stunde verhinderten Prof. Paul Graener leitete Theodor Blumer das Leipziger Sinfonieorchester mit der Sicherheit des erfahrenen Orchesterdirigenten.

Ein deutsch-englischer Lieder- und Kammermusikabend im Gohliser Schlößchen vermittelte neben hochwertigen Beethovenvorträgen des Weitzmann-Trios die Bekanntschaft mit dem englischen Tenoristen John Mac Kenna. In altitalienischen Arien (Händel, Cavalli, Cesti) und Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" zeigte dieser (zudem sehr sprachgewandte) Sänger eine hervorragende gesangstechnische und stilistische Sicherheit und Vielseitigkeit und entfaltete ferner in einer Reihe schottischer, irischer und englischer Volkslieder ein ungewöhnliches, ernstes wie humoristisches in gleichem Maße beherrschendes Vortragstalent.

Nachdem die sonntäglichen Morgenfeiern im Gohliser Schlößchen, bei denen viele junge Komponisten mit neuen Werken zu Worte gekommen sind, ihr Ende gefunden haben, hat sich der Schloßpark wieder geöffnet zu den von der NS. Kulturgemeinde veranstalteten beliebten Freiluftmusiken. Die erste Abendmusik brachte durch das Leipziger Konzertorchester unter Sigfrid Walther Müllers Leitung drei entzückende Mozart-Serenaden.

Nachdem Leipzig den schönen Beschluß gefaßt hat, alljährlich im Rahmen eines kleinen Bachfestes den großen Thomaskantor zu ehren, fand die erste „Städtische Bachfeier" statt, die mit einer Festmotette der Thomaner in der Thomaskirche unter Karl Straubes Leitung eröffnet wurde und ihren Höhepunkt mit einer Aufführung der H-Moll-Messe in der Thomaskirche fand. Zum ersten Male leitete Günther Ramin das gewaltige Werk und brachte mit dem durch den Lehrergesangverein verstärkten Gewandhauschor, dem Gewandhausorchester und ausgezeichneten Solisten (Adelheid Armhold, Walter Ludwig, Lore Fischer und Paul Lohmann) das erhabene Werk zu weihevollem Erklingen. Eine kammermusikalische Morgenfeier im Gohliser Schlößchen bot erlesene Genüsse mit selten gehörter Kammermusik für Soloinstrumente, ein Konzert mit Orchester im Landeskonservatorium, ausgeführt durch das Institutsorchester unter Leitung von Walther Davisson beschloß mit glänzenden Darbietungen (C-Dur-Suite, Fünftes Brandenburgisches Konzert, Violinkonzert A-Moll, eine Solokantate für Sopran (Solisten: Konzertmeister Stiehler (Violine), Günther Ramin (Cembalo), Ilse Helling-Rosenthal (Sopran), Carl Bartuzat (Flöte) die an äußeren Erfolgen und inneren Eindrücken reichen Bachtage.

Trotz der vorgeschrittenen Jahreszeit herrschte im Juni noch ein reges musikalisches Leben. So konnte der (jetzt mit der Universitätskantorei verbundene) Madrigalkreis Leipziger Studenten die Zehnjahrfeier seines Bestehens festlich begehen. Eine musikalische Vesper in der Universitätskirche mit geistlichen Werken von Heinrich Schütz, ein Festkonzert in der Universitätsaula mit weltlichen Werken von Schütz, Instrumentalstücken und Volksliedern aus dem 16. und 17. Jahrhundert zeigten das vortreffliche Können dieses Chores, dessen Leiter, Universitätskantor Friedrich Rabenschlag sich seit mehreren Jahren ein besonderes Verdienst um die Pflege der vorbachischen Musik, mit Bevorzugung von Heinrich Schütz, erwirbt.

Im Landeskonservatorium hatte der NS. Studentenbund (Hochschulgruppe Landeskonservatorium) zu einer Frühlingsfeier geladen, in der eine neue Form der nationalsozialistischen Feiergestaltung angestrebt werden sollte. Im Mittelpunkte stand die Erstaufführung der Kantate „Frühlingsfeier" für Mannschaftschor, Einzel- und Sprechstimmen

und Orchester, deren Text und Musik von Helmut Bräutigam stammt. Das vom Gemeinschaftsgedanken erfüllte Werk ist in der Erfindung nicht überall ursprünglich, aber von frischem, vaterländischen Schwung und guter musikalischer Arbeit und fand unter Leitung des Komponisten eine von der NS. Studentenschaft gebotene lebendige Wiedergabe und eine sehr herzliche Aufnahme.

Wilhelm Jung.

Nürnberg: Nürnberg beginnt langsam in die Bahnen eines „Musikbetriebs" zu geraten. So waren auch die hier zum Bericht stehenden Konzertmonate von einer Hochflut von Konzerten erfüllt, denen gegenüber der Musikreferent beinahe die Waffen strecken muß. Nach wie vor wird das Musikleben vor allem von den Philharmonischen Konzerten getragen. Einziger Gastdirigent war hier Hermann Abendroth, der mit der „Pastorale" Beethovens und der zweiten Sinfonie von Brahms begeisterte, wie sie nur geniales Nachschaffen auslösen kann, das trotz mancher Eigenwilligkeit im Einzelnen durch die ungeahnte Kraft der Intuition und die vollkommene Geschlossenheit des Aufbaues jenseits der Kritik stand. Die übrigen Konzerte betreute Alfons Dressel, dem wir neben dem Pfitznerschen Violoncellokonzert (das Cassado mit fast zuviel Eleganz interpretierte) für zwei bedeutsame Uraufführungen zu danken haben: eine bizarre, aber substanzreiche und mit viel Klangphantasie ausgestattete „Serenade für Orchester" des Haas-Schülers Josef Rauch und ein Klavierkonzert von Hans Gebhard, das, wesentlich konzentrierter in der Formung, den figurativen Reichtum barocker Klaviermusik sehr wirksam erneuert. Mischa Rubach erspielte dem Werke einen nachhaltigen Erfolg. Einen überzeugenden Abschluß fanden diese Konzerte mit Beethovens „Neunter", mit der A. Dressel seinen Ruf auch als Konzertdirigent erneut gefestigt hat. Der Privatmusikverein veranstaltete Duoabende von Klingler-Schumann und Grümmer-Raucheisen (mit Sonaten von Busoni und Graener), Adelheid Armhold mit einem recht landläufigen Liedprogramm und schließlich als Glanzpunkt der Konzertreihe Gieseking, der in einer für ihn etwas ungewohnten Vortragsfolge enthusiastisch gefeiert wurde. Durch ein zweimaliges Gastspiel des Elly-Ney-Trios sicherte man auch den leider etwas stiefmütterlich behandelten städtischen Konzerten neue Zugkraft. Die übrigen Abende fielen dem Nürnberger und dem städtischen Streichquartett zu. Letzteres erinnerte sich des Streichquintetts von Kaminski, ein Werk, das durch seine eigene, gefühlsedle Linearität immer wieder besticht.

Der Lehrergesangverein gab, einer alten Tradition folgend, auch heuer wieder die „Matthäus-Passion". Karl Demmer ließ das Werk durch eindringliche geistig-musikalische Ausdeutung in seiner ganzen Größe und Reine aufleuchten. Seine überlegene Darstellung konnte sich auf ein prachtvoll aufeinander abgestimmtes Solistenensemble stützen (Adelheid Armhold, Lore Fischer, Hans Hoffmann und Zinnert); nicht zuletzt aber auch auf den elastischen, stimmlich wohl fundierten Chor selbst. Friedrich Ehrlinger, der rührige Organist von St. Sebald, brachte kurz darauf das gleiche Werk in der ungekürzten Fassung und in kleiner Chor- und Orchesterbesetzung, auf zwei Abende verteilt. Eine aufschlußreiche Gegenüberstellung, die durchaus nicht zu Ungunsten der letzteren entschied. Der prachtvoll geschulte Esche-Chor zollte der Passionszeit seinen Tribut mit Sgambatis „Requiem", einem chorischen Paradestück ersten Ranges, das sich leider in hohle Klangpracht verliert.

Große Anziehungskraft üben auf dem Gebiete der alten Musik die zyklischen Konzerte des Collegium Musicum aus. Programme von wirksamer Geschlossenheit („Die Klassik und Romantik im Klavierklang ihrer Zeit", der „Humor in alter Musik", „Unbekannter Mozart") machen eine weniger bekannte große Vergangenheit lebendig. Ein Abend war unter dem Motto „Neue Musik auf alten Instrumenten" auch dem Gegenwartsschaffen (Kaminski, Wagner-Regeny, Maasz, Knab und Spilling) gewidmet. Otto Döbereiner, der verdienstreiche Vorkämpfer auf dem Gebiete alter Musik, gedachte in zwei Konzerten der Altmeister Krieger und Schütz. Von auswärtigen Kräften hinterließen das Döbereiner-Trio für alte Musik, der Cembalist Fritz Neumeyer-Saarbrücken und Fritz Scheck-Berlin (Block- und Querflöte) bleibende Eindrücke. Die vorklassische Sinfonik findet in den intimen Kammerkonzerten Markus Rümeleins ihre Pflege. Bewährte einheimische Künstler (Alma Sint, Bettina Frank u. a.) stehen ihm dabei zur Seite. Das letzte dieser Konzerte, in welchem maßgebend auch das Horvath-Quartett beteiligt war, brachte gewichtige Proben des neuen Schaffens (u. a. Kaminskis Streichquartett).

Die entscheidenden Auseinandersetzungen mit dem neuen Musikschaffen fallen in den „Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik", die in Dr. Kalix einen klug sichtenden Leiter haben. Seine Abende sind Pioniertaten, die in Deutschland nicht so schnell ihresgleichen finden dürften. Das ganze süddeutsche Schaffen verdankt ihnen Anregung und Auftrieb.

Willy Spilling.

* Kritik *

Bücher

Werner Füßmann und Bela Mateka: Franz Liszt, ein Künstlerleben in Wort und Bild. Verlag von Julius Beltz, Langensalza-Berlin-Leipzig. 1936.

Der kürzlich erfolgte Abschluß des deutsch-ungarischen Kulturabkommens ist noch in aller Erinnerung, und schon hat diese Kulturtat eine schöne Frucht gezeitigt. Die vorliegende Veröffentlichung ist die erste deutsch-ungarische Gemeinschaftsarbeit im Rahmen dieses Abkommens. Die bedeutendsten Persönlichkeiten des politischen, kulturellen und wissenschaftlichen Lebens beider Länder haben dieses Werk nachdrücklichst gefördert, das geeignet ist, in weitestgehendem Maße den kulturellen Bestrebungen Ungarns und Deutschlands zu dienen. Es gewinnt doppelte Bedeutung, weil es im Jubiläumsjahr erscheint, da sich Liszts Geburtstag zum 125. Mal jährt und auch der 50. Todestag gefeiert wird. In Wort und Bild — wie es das Titelblatt ankündigt — wird uns das Leben dieses großen Meisters veranschaulicht und näher gerückt. Eine gut gewählte Abfolge von instruktiven Bildern, die im Wort erläutert werden, zeigt den Lebensweg des Klaviervirtuosen, Komponisten, Musikschriftstellers, des gewandten Weltmannes, des Philosophen und des Geistlichen Franz Liszt. Der Wegbereiter und Mitarbeiter Richard Wagners, der in hohem Maße die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts maßgebend beeinflußte und mitbestimmte, wird hier in einem Monumentalbild gezeichnet, wie es in dieser Totalität bisher noch nicht geschehen war. Daß dieses begrüßenswerte Buch im Jahre der 11. Olympiade erscheint, gibt ihm eine besondere Note. Den Geleitworten vom Präsidenten der Reichsmusikkammer Peter Raabe und Jenö von Hubay folgt die Aufzählung der führenden Persönlichkeiten beider Länder, die dem Buch ihre Unterstützung und Förderung angedeihen ließen. Die Bebilderung und die Textierung sind so geschickt gemacht, daß nicht nur der Fachmann, sondern darüber hinaus jeder musikliebende Laie seine helle Freude daran haben wird. Es gibt für einen Kritiker nichts Schöneres, als ein Buch in dieser positiven Form ankündigen zu können. Wir begleiten dieses Werk, das in seiner Art der Redaktion neue Wege geht, mit dem lebhaften Wunsch einer weiten Verbreitung.

Rudolf Sonner.

Rudolf Quoika: Kirchenmusik als liturgisches Prinzip. Kommissions-Verlag Gebr. Stiepel, Saaz.

Eine kurze Betrachtung der Situation der zeitgenössischen katholischen Kirchenmusik, an die der Verfasser systematische Forderungen nach strenger liturgischer Bindung heranträgt. Das Prinzip der über das Individuelle hinausstrebenden Bindung soll sich formal im liturgisch-pragmatischen Charakter der Komposition, stofflich in der substantiellen Beziehung auf den Choral, ethisch in der Ausrichtung auf die Gemeinschaft, die Gemeinde zeigen. Stilistisch wird auf das Ideal der Polyphonie hingewiesen, als letzter Konsequenz des Chorals wie als musikalischer Konsequenz der ethischen Gemeinschaftsforderung. Die Einzelbesprechung zeitgenössischer Werke, die als Beispiele herangezogen werden, zeugt nicht von kritischer Sichtung.

Wolfgang Steinecke.

Wilhelm Ehmann: Das Schicksal der deutschen Reformationsmusik in der Geschichte der musikalischen Praxis und Forschung. Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Das große Verdienst der kenntnisreichen, gründlich fundierten Schrift des Freiburger Musikwissenschaftlers ist es, auf ein Versäumnis in der deutschen Musikgeschichtsforschung nachdrücklich hinzuweisen. Es wird gezeigt, wie die musikalische Praxis und die Geschichtsschreibung bis in unsere Zeit hinein die innerdeutsche Musik des Reformationsjahrhunderts in ihrem Wesen verkannt und in ihrer Bedeutung unterschätzt haben, weil die Ideale der „ars perfecta", der „klassischen Vokalpolyphonie" der Italiener und Niederländer die Eigenart und den Eigenwert dieses Bereiches, der in Wahrheit als ein Anfang spezifisch deutscher Musikgeschichte zu sehen ist, immer wieder beschattet haben. Die Arbeit, die methodisch die Bahnen Gurlitts und Besselers beschreitet, stellt wichtige Forderungen, deren Erfüllungen teils in jüngsten Arbeiten der Musikwissenschaft schon gegeben wurde, zum großen Teil aber noch eine brennende Gegenwartsaufgabe bedeuten.

Wolfgang Steinecke.

Richard Wagner. Leben und Werke in urkundlichen Zeugnissen, Briefen, Schriften, Berichten. Herausgegeben von Wolfgang Golther. Verlag von Wilhelm Langewiesche-Brandt, Ebenhausen bei München.

Um das Gesamturteil über dieses Buch vorwegzunehmen: hier liegt ein vorzüglich brauchbares Volksbuch über Richard Wagner vor, ein Buch, das wirklich an die Persönlichkeit der großen

Meister und an sein Werk heranführt und das auch leicht verstanden werden kann. Es hat den großen Vorzug, ein objektives Bild aufzurollen und Wagner so zu zeigen, wie er sich selbst begriffen sehen wollte und wie ihn seine einsichtigen Freunde erkannten. Ein solches Werk fehlte bislang. Es ist am ehesten geeignet, viele Irrtümer in der Beurteilung Wagners durch den Laien zu zerstreuen, weit besser als all jene biographischen Werke, die den Meister tendenziös schilderten, jene Werke also, die sein Bild aus einer einseitigen Zeitschau umfälschten oder gar trüb zeichneten, wie auch jene Werke, die sich in einer ebenso einseitigen Verhimmlung ergingen. Man könnte natürlich sagen, daß auch eine solche Auswahl von allerhand urkundlichen Zeugnissen wie sie dieses Buch enthält, der Gefahr einseitiger Betrachtung nicht ganz zu entziehen wäre. Aber der Eingeweihte spürt hier deutlich, daß Wolfgang Golther nach Vollständigkeit und Klarheit und nicht nach tendenziöser Darstellung getrachtet hat. Mit einer überaus geschickten Auswahl kennzeichnende Abschnitte aus Wagners eigener Lebensbeschreibung, aus seinen Schriften und aus seinen Briefen wie auch aus Briefen seiner Zeitgenossen an ihn oder unter sich über ihn, mit sehr sparsam eingestreutem und nur das Wesentliche zusammenfassendem Text von Wolfgang Golther selbst ersteht vor den Augen des Lesers ein hochinteressantes Lebensbild. Wichtige Schicksalswendungen im künstlerischen Werden und Reifen Wagners sind hier ebenso deutlich gemacht wie sein Ringen um die Kunst ganz allgemein und um die eigene Kunst, wie auch seine kunstphilosophischen und weltanschaulichen Grundgedanken und seine gesamten Werkplanungen. Interessant sind eingestreute Äußerungen von Zeitgenossen, vor allem auch knappe Spiegelungen der jeweiligen Zeitmeinung in der Presse. Alles ist mit sehr viel Glück und Verstand gewählt und verrät zugleich die Gewissenhaftigkeit und den Kenntnisreichtum des Herausgebers und sein besonderes Verständnis für das Wesentliche in Wagners Leben und Werk.

Richard Litterscheid.

Musikalien

Max Donisch: Lieder für eine mittlere Singstimme zu Gedichten von Adolf Holst. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Die Lieder haben eine Eigenart, die sich nicht gleich beim ersten Singen, Spielen und Hören enthüllt. Sie sind nicht im üblichen Sinne melodisch, mehr deklamatorisch. Diese Deklamation ist aus starker Vertiefung in die dichterische Sprache herausgewachsen, und darum wird man durch die Musik zu den dichterischen Gedanken und Stimmungen in eigenartiger Weise hingezogen. Ohne großen Aufwand von Mitteln sind aus Wort und Ton neue, fesselnde Schöpfungen entstanden.

Rudolf Bilke.

Hans Lang: Fünf Liebeslieder für gemischten Chor. „Nachtigall, ich hör' dich singen". Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Der Name des Autors bürgt dafür, daß hier ein paar feine Volksliedbearbeitungen vorgelegt werden. Neuzeitliche Satzkunst und leichte Singbarkeit sind besondere Vorzüge dieser Ausgabe. Man möchte der Sammlung darum weitere Verbreitung wünschen.

Emil Jürgens: „Elfe" für 3stg. Frauen- oder Kinderchor (Eichendorff). Sämtlich in Chor-Collektion Litolff, Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Das Interessanteste der vorliegenden Veröffentlichungen des Verlags Litolff ist zweifellos das erstgenannte Werk von Kurt von Wolfurt, dem man anmerkt, daß es mit kluger Bedachtsamkeit und Überlegung, auch mit feinem Sinn für die klanglichen Möglichkeiten eines gemischten Chores, geschrieben ist. Einer Aufführung dieses Werkes darf man mit Spannung entgegensehen. Die übrigen Kompositionen heben sich kaum über das Gewöhnliche hinaus, die Veröffentlichung des Werkes von Jürgens scheint mir ein Fehlgriff zu sein.

Richard Trunk: „Morgenrot, Deutschland" (Herbert Böhme), für 1stg. Chor mit Begleitung a) Klavier oder b) Orgel (Harmonium), c) Orchester, d) Blasorchester. Verlag Leuckart, Leipzig.

Es war sicherlich die Absicht des Komponisten, einen wirkungsvollen Militärmarsch zu schreiben. Dieses Ziel ist erreicht.

Max Gebhard: „Deutsches Volk", Kantate für Sopran- und Tenorsolo, 1stg. Knaben- und Frauenchor sowie Männerchor mit Orchester und Orgel, Werk 36. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Das etwa halbstündige Werk, zu dem der wohl etwas überspannte Text von L. Schrödel stammt, beansprucht zwar einen ziemlich umfangreichen Aufführungsapparat, wird daher einer mehr äußerlichen Wirkung auf die Zuhörer nicht ermangeln, weil die Kompositionsweise des Autoren stark auf solche äußerliche Wirkung abzielt, vermag aber sicherlich keinen bleibenden tieferen Eindruck beim Hörer zu erwecken. Einige handwerkliche Geschicklichkeit verrät der Schlußchor.

Heinrich Lemacher: „Kameradschaft" (Dichtung von Rolf Mayr) für 4stg. Männerchor a capella oder mit Bläserbegleitung und kleiner Trommel, Werk 87, III. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Eine brauchbare Arbeit, der man das Bemühen, die ausgetretenen Bahnen zu vermeiden, anmerkt.

Herbert Müntzel.

Hugo Keller: Wir singen einstimmig. Auswahl beliebter Lieder von berühmten Meistern für den Gebrauch in höheren Schulen und Gesangvereinen. Heft 1. Verlag Hug & Co. Zürich und Leipzig.

Das Heft enthält unter den acht Stücken die Melodien von Schubert, Im Abendroth; Schumann, Die beiden Grenadiere; Mozart, Ave verum (nur die Oberstimme!!). Diese Lieder sollen also chorisch einstimmig gesungen werden und nach des Herausgebers Ansicht dazu dienen, daß sich der Lehrer oder Vereinsdirigent mit besonderer Sorgfalt der Tongebung, Rhythmik, Dynamik und Aussprache widmen kann. Das kann und muß allerdings jeder Chorerzieher bei jedem Stoffe tun. Der größere Irrtum dieser Neuerscheinung ist der, daß dem Herausgeber offenbar an dem Wesensunterschied einer einstimmig-chorisch erfundenen und empfundenen Weise (Wir-Lied — Volks-Lied) und einer einstimmig — individuell gedachten Gefühlsäußerung (Sololied — Kunstlied) nichts gelegen ist. Dann kann man allerdings auch etwa mit Telemannliedern offene Singstunden machen, wie das ja denn auch tatsächlich in Mitteldeutschland getan wurde. Die Aufnahme von Heine und Mendelssohn wirkt bei uns nicht mehr empfehlend für die Sammlung, die geeignet ist, den Sinn des einstimmigen Singens gründlich zu verbiegen.

Karl Schüler.

F. J. Giesbert: Ein altes Spielbuch. Liber Fridolini Sichery (um 1500) mit drei, vier und fünf Stimmen für Blockflöten oder beliebige andere Instrumente übertragen. Edition Schott Nr. 2439/40. Heft 1/2.

Jede Neuerscheinung von Giesbert bereitet dem Blockflötenspieler uneingeschränkte Freude; denn von diesem bedeutenden Kenner der alten Literatur bekommt man stets etwas Gutes in einwandfreier Darbietung. Auch dieses in zwei Heften erschienene Werk, dem Kodex 461 der Stiftsbibliothek von St. Gallen entnommen, enthält eine Fülle der großen Meister, die jetzt ihre Wiedergeburt in der Wiedererweckung nordischen Musikgeistes erleben: Ockenghem, Josquin, Obrecht u. a. Die Anwendung moderner Schlüssel, die Kürzung der Notenwerte und die Zusammenziehung von Takten geben ein leichter spielbares Notenbild. Dazu gibt eine übersichtliche Tabelle die Verteilung der Instrumente an, so daß jede Klanggruppe sogleich die ihr gemäße Musik herausfinden kann. Aus alledem merkt man den Praktiker heraus, der mit seinen Neuausgaben ja nicht nur den Forschern, sondern in erster Linie den Musikanten und damit dem klingenden Leben selbst dient. Mit diesen beiden Heften feiert manche wunderschöne, abgeklärte und nachdenkliche Musik Wiederauferstehung und teilt Spielern wie Hörern Freude und Adel mit.

Karl Schüler.

Kurt Lißmann: „Vom Leben." Ein dreiteiliger Zyklus für gemischten Chor. Verlag von P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Das Ganze ein brauchbares Chorwerk für weltliche gemischte Chöre; leider fällt der dritte Teil etwas gegen die übrigen Teile ab, trotz mancher schöner und gut gearbeiteter Stellen, weil er besonders zu Anfang und Schluß allzusehr noch im Motettenstil der Jahrhundertwende haftet. Die Texte sind von Willi Krahé, Shelley (deutsch von du Vinage) und Fr. Gottl. Klopstock.

Herbert Müntzel.

Kurt Lißmann: „In Nacht und Not" für Männerchor. Verlag von P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Die Männerchöre werden sicherlich gern nach dem Werk greifen, weil das Werk mit allem Wissen um die Wirkungsmöglichkeiten eines Männerchors gearbeitet ist. Hinzukommt, daß diese Komposition von Lißmann auch echt empfunden und gut erfunden ist. Die Worte stammen von Theodor Fontane.

Herbert Müntzel.

Georg Böttcher: „Trauerkantate", Dem Gedächtnis der Gefallenen für Männerchor, Sprecher und Posaune. Chor-Collection Litolff in Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Der Autor versucht in diesem Werk die ausgetretenen Bahnen der Männerchorschreibweise zu meiden, indem er einmal ein Instrument, in diesem Fall eine Posaune, und zum andern einen von der Posaune begleiteten Einzelsprecher einbezieht. Dazu sucht der Komponist auch in der Erfindung eigene Wege zu gehen. Das Erscheinen dieses Werkes kann man darum nur begrüßen. Die Texte sind von Böttcher selbst, ferner von Schüler, Bertram, Deml, Weinheber.

Herbert Müntzel.

Richard Wintzer: Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Es sind Lieder für Virtuosen. Von den Stimmen wird großer Umfang, außerordentliche Geschmeidigkeit und Schattierungsfähigkeit verlangt; Sänger, die sich an diese Lieder wagen, müssen in hohem Maße musikalisch sein, und was die Begleitungen anlangt, so setzen sie eine hochentwickelte Pianistik voraus. Sind die Vorbedingungen vorhanden, dann müssen die Neuheiten glänzend wirken. In Richard Wintzer entdecken wir endlich wieder einmal einen Komponisten, der heitere Lieder zu schreiben vermag. Musikalischer Humor ist eine so seltene Sache, daß man ihr Vorhandensein nachdrücklichst betonen muß.

Deutsche Feierstunde. Herausgegeben von Reinhold Heyden und Bernd Poieß. Nr. 1. Die Welt gehört den Führenden; Liedkantate von Reinhold Heyden nach Dichtungen von Heribert Menzel und Bernd Poieß. Verlag Adolf Nagel, Hannover.

Ein gemeinsam gesungenes Lied gibt mit der Strophengliederung den festen Rahmen der Kantate, der von instrumentalen Zwischenspielen und kanonischen Chorgesängen ausgefüllt wird. So entsteht eine einfache, klare und fest geschlossene Form einer Feier, wie sie unserer Zeit gemäß ist in Schlichtheit und Eindeutigkeit der Haltung. Überall herrscht das Wort vor, und die Musik hat nicht die Absicht, ein Bekenntnis zu einem „Konzert" umzubiegen. Die streng durchgeführte Dreistimmigkeit des Instrumentalsatzes läßt weit dehnbare Besetzungsmöglichkeiten zu, auch Fanfaren können die Höhepunkte festlicher erglänzen lassen: „Der Kerl muß nicht geraten sein, den unser Lied nicht packt!..." Die Kantate wurde dem Gebietsführer Mittelland der HJ. Richard Reckewerth gewidmet.

Karl Schüler.

Alfred Knebel, Spielmusik für Laienorchester. Verlag Hug. Leipzig.

Als Besetzung empfiehlt der Komponist Holzbläser (Flöte, Oboe, Klarinette) und Streicher, bei denen die 3. Violine durch Bratsche besetzt werden kann, die Kontrabaßstimme ist nicht unbedingt wichtig. Die Beigabe von Klavier und die Möglichkeit, die Holzbläser durch Streicher zu ersetzen, vermehren noch die Verwendungsmöglichkeit dieser Musik, die leicht, aber nicht oberflächlich, technisch einfach, aber musikalisch anspruchsvoll ist und gewiß auch einer kleinen Gruppe von Berufsmusikern Freude machen wird. Sie hält sich nicht engherzig in tonalen Grenzen, motiviert aber jede Abweichung durch logische Fortführung des musikalischen Gedankens. Zweifellos wird sie, geeigneten Vortrag vorausgesetzt, Spielern und Hörern Anmut und Fröhlichkeit mitteilen.

Karl Schüler.

Richard Raßmann: Sechs Lieder. 2. Folge. Verlag: Afa, Berlin.

Kompositionen, in denen Kunstverstand und Geschmack das entscheidende Wort sprechen; gute Deklamation, eindrucksvolle Melodik, bestechend klingender Klaviersatz, das sind die Hauptmerkmale dieser Lieder.

Friedrich de la Motte Fouqué: Sechs deutsche Tänze für Klavier zu 4 Händen, op. 33. (Reihe 1, Heft 6 in der Sammlung: „Deutsche Hausmusik der Gegenwart", herausgegeben von Prof. Dr. Wilhelm Altmann.) Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Ein ausgezeichnet klingender vierhändiger Satz der den besten Vorbildern gleichwertig ist. Daran kann vereinzeltes unbequem Liegendes (das sehr leicht „griffiger" möglich gewesen wäre) nichts ändern. Denn gerade beim Vierhändigspielen ist nichts unangenehmer als die Gefahr, sich gegenseitig zu behindern. — Hausmusik, die sowohl dem Musikfreund, als auch dem Musiker selbst von Herzen Erfreuliches zu sagen hat. Der Nachfahre des Märchendichters ist ein echter Poet der Töne. Beide Spieler sind am Gefüge der Stimmen gleichmäßig beteiligt. Voll prächtiger Melodie, die sich im „Ausklang" zu fast virtuoser Ausgelassenheit steigert. Nicht minder reich und kühn sind Harmonik und Rhythmus. Da all diese Kräfte restlos ineinander verschmelzen, so berühren die Stücke mit ungemein wohltuender Ursprünglichkeit. Eine besonders köstliche Gabe, weil sie erarbeitet werden will. — Im Hinblick auf das vierhändige Spiel dürfte es eigentlich nicht erforderlich sein, aufs nachdrücklichste darauf hinzuweisen, daß es sich hierbei nicht um einmalige Klimperei, sondern um Kammermusik, um ein Studium bis zu vertieftem und verinnerlichtem Zusammengehen handelt, das in sich selbst den herrlichsten Lohn birgt.

Carl Heinzen.

Karl Schäfer: Op. 30. Weihnachtsoratorium für Chor, Sopran- und Baritonsolo, Orgel, Cembalo und Kammerorchester. Text von Anton Dörfler. Verlag Otto Junne, Leipzig.

Freigestaltetes Bibelwort und dichterische Stimmungen, wohlgeformt in Sprache und Gedanken, geben dem alten Weihnachtsgeschehen ein neues

und schönes Gewand, das von Karl Schäfer mit einer Musik geschmückt wird, die bei aller Eigenart seiner starken künstlerischen Persönlichkeit nie den gewiesenen Rahmen sprengt. Die Auflockerung der Tonalität geschieht nicht nach den Prinzipien eines Neutöners um jeden Preis, sondern erscheint stets als der sinnvoll geprägte Klanghintergrund des Wortausdruckes. Immer spürt man den strengen Formwillen des echten Musikers, der an großen Vorbildern reifte, ohne sie nachzuahmen. Der Aufbau der fugierten Stücke erscheint überzeugend und wirkungsvoll gesteigert und stellt dem Chore und dem Kammerorchester Aufgaben, deren Erarbeitung sicherlich den Singenden ebensoviel Freude mitteilt, wie die Aufführung den Hörer zur Anteilnahme zwingen wird. Glücklich vermeidet Karl Schäfer in den mehr in einer Stimmung ruhenden Teilen die bei dieser Gelegenheit so oft ins Weichliche abgleitende Romantik, und doch sind alle Stücke von echtem und tiefem Gefühl getragen. So gibt sich das Weihnachtsoratorium unserer Zeit als ein klar und bewußt durchgebildetes Kunstwerk, dessen edle seelische Haltung Reinheit und Lauterkeit ausstrahlt.

Karl Schüler.

Johann Wilhelm Furchheim: 3. und 6. Sonate aus der „Musicalischen Taffelbedienung". Herausgegeben von Paul Rubardt im „Collegium musicum" Nr. 60. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Aus den reichen Schätzen der barocken Tafelmusiken legt hier Paul Rubardt in einer stilvoll besorgten Neuausgabe zwei schöne Beispiele vor: beste Unterhaltungsmusik voller Musizierfreude, lebendigem Suitengeist und Klangpracht im fünfstimmigen Streichersatz. Furchheim ist ein nahezu unbekannter Meister aus dem Dresdner Schützkreis; diese Sonaten stammen aus seinem 1674 erschienenen, instrumentalen Hauptwerk, das der Herausgeber in einem Oldenburgischen Archiv wieder aufgefunden hat.

Wolfgang Steinecke.

Joseph Haydn: Sechs Esterhazy-Sonaten für Klavier (Cembalo). 2 Hefte in der Werk-Reihe für Klavier". Edition Schott, Mainz.

Hier sind die sechs Esterhazy-Sonaten Joseph Haydns wieder in ihrem ursprünglichem Zusammenhang erschienen. Ihr Herausgeber Bruno Maerker hat ihr Urbild wieder hergestellt und zwar auf Grund des Originaldrucks und Autographie. Er hat sich bemüht, alle Zutaten einer späteren Zeit, vor allem der subjektiv interpretierenden Romantik, auszulöschen und damit zugleich das Mittel an die Hand gegeben, diese Schöpfungen im Vortragsstil der frühklassischen Klaviermusik erstehen lassen zu können. Somit ist eine begrüßenswerte, vorzügliche Neuausgabe zustande gekommen, die auch im Musikunterricht wertvolle Dienste zu leisten vermag.

Richard Litterscheid.

Lilo Martin: Sonate A-Moll für Klavier, op. 2. Edition Breitkopf, Leipzig.

Die junge Meisterschülerin Hans Pfitzners überrascht die Welt mit einer hochwertigen Klaviersonate. Wenn man die gesamte Klavierliteratur überschaut, so könnte man sie in zwei Gruppen gliedern: entweder Vorherrschen des Musikalischen oder des „Griffigen". Nur eine verhältnismäßig kleine übergeordnete Gruppe vermag diese beiden Welten, die so innig zusammengehören und doch zumeist leider so weit auseinanderklaffen, zur Einheit zu verschmelzen. Lilo Martin ist schon mit diesem Frühwerk auf dem besten Wege zu dieser vollkommenen Gattung. Der Klaviersatz — von zweistimmiger Durchsichtigkeit bis zur Massenwirkung alle Möglichkeiten sehr weise verteilend — ist keine „Schreibstuben"-Arbeit, sondern durchaus aus dem Klang des Instrumentes heraus gestaltet. An den Spieler hohe Anforderungen stellend, verzichtet die Satzart dennoch auf jede Äußerlichkeit, ja sogar auf jede überflüssige Note. Sie ist vielmehr von ungewöhnlicher Herbheit, die aber nie in Düsternis versandet, sondern stets aus kraftvollem Herzen kommt. Die Harmonik ist nicht minder gesund. In ihr lebt der Atem der nordischen Rasse. Sie greift oft weit und kühn aus, ohne indes jemals zwingender Logik zu entbehren, entwickelt sich zudem vorwiegend aus der Freiheit der Stimmführungen. Das Lineare tritt nämlich in dieser Sonate sehr bedeutsam hervor. Besonders der 1. Satz zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Formanlage aus, die aber keineswegs die Gesetze der Sonate sprengt. Die Freiheit von gelockerten Überleitungsgliedern für sich in Anspruch nehmend, wendet er sich im übrigen der Passacaglia zu. Obwohl dadurch in das Ganze von Anfang an ein sehr energischer „Durchführungs"-Charakter hineingetragen wird, erhält der Mittelteil durch die Überlagerung einer weitgeschwungenen Melodie sein selbständiges Gepräge. Um den langsamen Satz vor Verschleppen zu bewahren, wäre es wohl empfehlenswert gewesen, neben dem $^4/_4$-Takt in Klammern noch $^{12}/_8$ hinzuzufügen. Er gibt sich wesentlich schlichter, hat aber auch seine polyphone Eigenart. Prachtvolles Eigenleben erfährt er durch den feinen Wechsel zwischen leitereigenen und chromatischen Spannungen. Die den

Ausklang bildende Ballade ist organisch gewachsen, bei guter Gegensätzlichkeit voll innerer Wucht. Trotz des kräftig zupackenden Temperamentes hält auch sie sich von aller „Reißerei" fern. Das Ausschwingen der Schlüsse ist stets von wunderbarer Schönheit. „Gelahrtheit" und starkes Ethos verbinden sich mit einer ursprünglichen und tief empfundenen Melodik, so daß das Werk für Konzertsaal wie Unterricht aufs nachhaltigste und wärmste empfohlen zu werden verdient.

Carl Heinzen.

Lilo Martin: Vier Lieder mit Begleitung eines kleinen Orchesters, op. 3 (Klavierauszug). Edition Breitkopf, Leipzig.

Die ausdrückliche Bezeichnung „Klavierauszug" darf man mit ruhigem Gewissen als „Ausgabe mit Klavier" berichtigen. Denn der ausgezeichnete Klaviersatz klingt wie ein Original. Über die Art der orchestralen Anlage gibt er daher keine erschöpfende Auskunft. Stimmungsmäßig sind die Gedichte (Uhland, Goethe, Lenau, Eichendorff) mit unbedingter Sicherheit erfaßt. Wenn die Gesänge auch nicht motivisch miteinander verknüpft sind, so ist durch sie doch ein geheimes Band geschlungen, das sie zur Einheit zusammenschließt. Die „Frühlingsruhe" folgt sehr zart der Dichtung. Aus der fein geschlossenen Form hebt sich besonders duftig der Beginn der zweiten Strophe heraus. Im „Nachtgesang" wird das eigenartige ständige Zurückgreifen auf die zweitletzte Gedichtzeile musikalisch entweder unmittelbar oder aus dem verbindenden Zwischenspiel aufgenommen. Das freie Weiterspinnen ist geradezu unerschöpflich in der Auswertung des Urkeims. Linien, Harmonien und Rhythmus beleben die tief empfundene Singstimme durch ein wunderliebliches Verschweben. Ein Ständchen, das sich großen Vorbildern würdig anschließt. Im „Scheideblick" erhält der Widerstreit zwischen Glück und Scheiden prachtvollen musikalischen Ausdruck. Bei Anlegung strengsten Maßstabes ist das jubelnde „Glück" im Einfall nicht durchaus auf gleicher Höhe. Doch wird dieser kleine Schönheitsfehler durch meisterliche Verarbeitung, herrliche Einzelheiten und großen Schwung wieder wettgemacht. Die Tondichterin hat die Lieder ihrem Meister Hans Pfitzner gewidmet. Bei aller Selbständigkeit sind sie von dessen Glauben an die deutsche Seele erfüllt. Sopranistinnen, die weniger auf den „Effekt" ausgehen als nach Verinnerlichtem streben, werden für diese wirkliche Bereicherung sehr dankbar sein.

Carl Heinzen.

Kurt Huber und Kiem Pauli, Altbayrisches Liederbuch für Jung und Alt; mit Bildern von Paul Neu. Edition Schott Nr. 2599.

„Den bayrischen Buben und Dirndln und der ganzen deutschen Jugend will dies festliche Büchlein ein lieber treuer Freund werden", schreibt Kurt Huber im Beginn seines Vorwortes. Der andere Zweck soll das Beispiel sein, „daß altbayrisch Land nicht nur die Heimat der Schnadahüpfl und Almlieder ist..." Kinder-, Fest-, Stände- und Scherzlieder geben einen Querschnitt durch das klingende bayrische Jahr, und Jodler und Tänze schließen den Kranz fröhlich ab. Auch manches Stück Geschichte wird dabei lebendig bis hinab zum Minnesang. Manche von den Liedern sind auch nördlich der Mainlinie zu hören, aber der Wandel der Weisen und Worte gibt Zeugnis von der veränderten „Höhenlage". In Bayern selbst wird das schmucke Buch seinen eigentlichen Zweck erfüllen; denn den Dialekt immer lautrichtig zu bringen, dürfte für nicht damit Vertraute manchmal recht schwierig sein. Doch sind die anheimelnden Weisen und nicht zuletzt die vielen lebensfrohen, kernigen Bilder von Paul Neu auch für die „Fremden" ein wunderschönes Geschenk als Erinnerung an die Sommerfrische, an die Berge und an Menschen, denen das Singen notwendiger Bestandteil des Lebens ist und hoffentlich immer sein wird.

Karl Schüler.

Wilhelm und Greta Gebhardt: Musik- und Satzlehre am Volkslied. Zur Verwendung beim Instrumentalunterricht, in Singgemeinden und Spielkreisen und für den Selbstunterricht. Bärenreiter-Verlag.

Die nach „Aufbaustufen" geordnete Satzlehre, aus der Praxis einer Jugendmusikschule entstanden, ist sorgfältig geordnet vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen zum Zusammengesetzten. Methodisch ist sie zwar lückenlos, doch nicht sonderlich originell, sie geht die bewährten Wege weiter, nur manchmal mit anderen Ausdrücken. Zu jeder Aufbaustufe gibt es rhythmisch-metrische Vorübungen, gehörbildende Vorübungen und Anwendung auf verschiedene Instrumente: Blockflöte, Guitarre und Tasteninstrumente. Bei der ganz unterschiedlichen Technik dieser Instrumente liegt hier die Gefahr allzu leienhafter Ausübung. Gleichzeitig ergibt sich natürlich gerade aus diesen Abschnitten die vielfältige Anwendungsmöglichkeit. Leider sind die wichtigen Vorübungen nur bezeichnet und nicht ausgeführt, aber hier liegt meines Erachtens gerade das psychologisch entscheidende Moment. So kann man wohl im Selbstunterricht nicht ganz hemmungslos mit dem Buche fertig werden, weil einmal zuviel vorausgesetzt wird (z. B. die gesamte Notenschrift, die Tonleiter u. a.) und weil man ja gerade Gehörübungen nicht allein machen

kann. Die Volkslieder sind aus einem Dutzend verschiedener Quellen genommen, die nicht immer jedem „Anfänger" zugänglich sein dürften. Es wäre bei dem richtigen Grundgedanken des Buches zu begrüßen, wenn eine spätere, um vieles vervollständigte Auflage sämtliche Liedbeispiele in Noten und auch alle anderen Übungen ausgeführt enthalten würde. Dann könnte das Werk der lang erwartete Führer vieler junger Musikanten werden.

Karl Schüler.

Fritz Dietrich: Sonatine in C, für C-Blockflöte und Klavier. Bärenreiter-Ausgabe 980.

Kaspar Ferdinand Fischer: Spielstücke, Erste Folge, eingerichtet für C-Flöte (oder ein anderes Melodieinstrument) und Klavier. Bärenreiter-Ausgabe 971.

Spielstücke aus dem Fitzwilliam Virginal-Book 1625, eingerichtet für die C-Flöte (oder ein anderes Melodieinstrument) und Klavier. Bärenreiter-Ausgabe 979.

J. A. Schmikerer: Spielstücke aus Suiten, eingerichtet für die C-Flöte (oder ein anderes Melodieinstrument) und Klavier. Bärenreiter-Ausgabe 975. Für Alt-F-Flöte B.A. 976.

G. Ph. Telemann: Ausgewählte Menuette, eingerichtet für die C-Flöte (oder ein anderes Melodieinstrument) und Klavier. Bärenreiter-Ausgabe 977. Für F-Alt-Flöte B.A. 978.

Es war an der Zeit, etwas für die kleine Sopran-Blockflöte in C zu tun; denn schon erhoben sich Stimmen, die sie am liebsten zu einem engelhaft säuselnden Instrument abgestempelt hätten. Daß sie das bei romantischen Mädchen manchmal leider wird, sei nicht bestritten, aber sie kann auch ganz anders sein, diese „Geige unter den Blockflöten". Das zeigen recht schön die schmucken Heftchen des Bärenreiterverlages. Es gehört bei den meisten Stücken nur eine mittlere Fertigkeit zur Ausführung, und auch wer die noch nicht hat, wird seine Freude daran haben können; denn die Stücke sind durchweg so gut ausgewählt, daß schon das technische Erarbeiten fruchtbar ist. Dem gewandteren Spieler sei dazu empfohlen, sie alle sorgfältig zu studieren, um die Phrasierung sinngemäß zu bringen. Der Vergleich des Klanges der Altflöte in F mit der kleinen Sopranflöte wird wohl meist zugunsten der größeren ausfallen, aber manche bewegten Sätze sind doch der C-Flöte mehr zu eigen.

Fritz Dietrich versucht die Sopranflöte der neuzeitlichen Musik zu erschließen. Seine Sonate in C läßt die alten Vorbilder deutlich erkennen, ohne doch den Eigencharakter dabei aufzugeben. Hier hat das Klavier, das besser durch ein Cembalo ersetzt wird, manche dankenswerte Aufgabe. Interessant ist der langsame Satz, der gewissermaßen in F-Dur ohne Vorzeichen steht. Kirchentonart ist hier mit unbefangener Spielfreude zu etwas persönlich Eigentümlichen umgebildet, von dem ein starker Reiz ausgeht. (Große Teile lassen sich auch in reinem F-Dur spielen.)

Karl Schüler.

Der Hohenfriedberger und andere alte Märsche für Klavier vierhändig gesetzt von Fritz Dietrich. Bärenreiter-Ausgabe 1001.

Der gewandte, klingende Satz Fritz Dietrichs vermeidet geschmackvoll eigene Zutaten und konzertmäßige Ausschmückung. So erstehen die schönen, kraftvollen Weisen rein und lebendig. Für das Haus oder für kleinere Festlichkeiten gut geeignet.

Karl Schüler.

Wir tragen die Fahne. Lieder zur Feier von Otto Rummel nach Gedichten von H. Grunow. Bärenreiter-Ausgabe 1011. Erstes Heft der Reihe „Das junge Werk". 1936.

»Mit der Reihe „Das junge Werk", die das Kulturamt der Reichsjugendführung in Verbindung mit der Zweimonatszeitschrift „Musik und Volk" herausgibt, soll für die Formationen Lied- und Musiziergut für den praktischen Gebrauch bereitgestellt werden. Neben neuen Liedern werden in weiteren Veröffentlichungen Liedsätze und Märsche für Bläser, Blockflöten und Instrumentalwerke für Haus und Heim erscheinen.« (Aus dem Vorwort von Wolfgang Stumme.) Die erlebnisstarke, eindeutige Sprache der Gedichte von Heinz Grunow fand in Otto Rummel ihren geeigneten musikalischen Deuter, der in eigenwilligen Weisen sich weit von der Schablone „Im Volksliedtone" entfernt, um stets Eigenes, wenn auch manchmal von alten Liedern Angeregtes zu geben. Harmonisch dürfte manches mehrdeutig sein, aber diese Lieder werden nur im einstimmigen, unbegleiteten Chor ihre ganze Kraft entfalten.

Karl Schüler.

Willi Schmid: Unvollendete Symphonie. Verlag von R. Oldenbourg, München und Berlin 1935.

Der „Unvollendeten Symphonie", die uns das dichterische und künstlerische Schaffen Schmids vermittelt, haben Peter Dörfler und Oswald Spengler Geleitworte vorausgeschickt. Im wesentlichen

befaßt sich Schmid, der selbst ein ausgezeichneter Cellist war, mit Musik und Musikern. In verhältnismäßig rascher Folge brachte er wissenschaftlich gut fundierte Aufsätze aus dem Gebiet der Musikgeschichte heraus. Aber auch das zeitgenössische Schaffen fand eine gebührende Würdigung in Aufsätzen wie „Hans Pfitzner", „Das Münchnerische bei Richard Strauß", „Ottmar Schoeck", „Pablo Casals", „Neue Musik" u. a. m. Abschließend folgen Briefe aus den Jahren von 1915 bis 1934, unter denen die an Wolfgang Graeser, der erstmalig wieder die „Kunst der Fuge" von Johann Sebastian Bach bearbeitete und herausgab, den breitesten Raum einnehmen. Das Bild des schriftstellerischen Schaffens von Willi Schmid wäre nicht abgerundet, vergäße man, auf seine landschaftlichen Essays hinzuweisen. Auch in ihnen, wie überhaupt im ganzen Schrifttum dieses Mannes, offenbart sich lebendiges Schöpfertum, schöpferisch auch dann, wenn es sich kritisch mit Kunstwerken auseinandersetzt. Unklar bleibt nur, weshalb diese vollendeten Gedanken unter dem Titel „Unvollendete Symphonie" herausgekommen sind, denn in ihnen schwingt verklärender Lebenssinn.

Rudolf Sonner.

Karl Marx: Konzert für Violine und Orchester (Klavier) op. 24. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das vorliegende Violinkonzert des süddeutschen Komponisten Karl Marx in drei Sätzen beginnt mit einer 19 Takte umfassenden Einleitung, um dann in ein rhythmisch-zügiges und motorisch-gespanntes Thema einzumünden, das in konzertanter Manier durchgeführt wird. Der zweite Satz, ein Andante tranquillo, trägt stark expressiven Charakter und ist im wesentlichen nach dem Klanglichen hin gearbeitet. Der dritte und letzte Satz erhält, im Gegensatz zum Vorausgegangenen, sein Gepräge durch ein geistvoll spielerisches Musizieren. Das Orchester arbeitet mit den sparsamsten Mitteln und verlangt, neben den Streichern nur Flöte, 2 Oboen, Klarinette, Fagott und 2 Hörner. Dadurch bleibt der konzertierende Charakter stets gewahrt. Der Violinpart bewegt sich in technischen Möglichkeiten, die zu bewältigen sind, d. h. die Spieltechnik ist dem Instrument und seinen Eigenarten angepaßt.

Rudolf Sonner.

Kurt Doebler: Orgelbuch für die deutschen Gesänge des katholischen Kirchenjahres. Wehrverlag Joseph Bercker, Berlin.

Das Verdienst Doeblers bei der Herausgabe dieses Orgelbuches besteht darin, daß er den Bedürfnissen der Praxis entgegenkam und eine Orgelbegleitung schrieb, für alle jene Gesänge, die der Heeresoberpfarrer Franz Justus Rarkowski in seinem Militärgebet- und gesangbuch zusammengestellt hat, das für die Gesamtheit des deutschen Heeres gültig ist. Das Orgelbuch beginnt mit den lateinischen Antiphonen zur Austeilung des Weihwassers, dann folgen drei deutsche Singmessen und zwei Fassungen für den sakramentalen Segen. Nach dem Kirchenjahr geordnet finden sich Gesänge zum Advent, zu Weihnachten, zur Fastenzeit, zu Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten. Dazu kommen allgemeine Gesänge, Weisen für die Verstorbenen, Lieder zur Verherrlichung der Heiligen und Schutzpatrone, zum Herzen Jesu und zur Mutter Gottes. Trotz dieser reichhaltigen Fülle hat Doebler bei Liedern, die in mehreren Fassungen gebräuchlich sind, auch diese noch berücksichtigt, dabei aber der nachweislich älteren Fassung den Vorrang gelassen. Doebler bedient sich einer Setzweise, die volle Anerkennung verdient. Er gestaltet die Begleitung nach Möglichkeit polyphon, berücksichtigt aber dabei den homophonen Charakter einzelner Lieder. Jedenfalls liegt hier eine Arbeit vor, die wegen ihrer sorgfältigen Ausführung uneingeschränktes Lob verdient.

Rudolf Sonner.

Fritz Kögely: Bilder vom Osning, Rhapsodien für Klavier op. 9. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Die Folge dieser Klangstücke ist dem Fürsten Leopold zur Lippe dargebracht und zugeeignet, in dessen Residenz Fritz Kögely dereinst Musiklehrer war. Wie aus der Ankündigung im Titelblatt hervorgeht, sind diese impressionistischen Klangbilder 1917 komponiert und 1934 gefestigt worden. Diese Daten erklären, weshalb die fünf rhapsodischen Tonbilder, als Ganzes gesehen, eine einheitliche zusammenfassende Linie vermissen lassen. Am besten ist das erste Bild vom „Donoper Teich" geraten, das durch seinen wirklichen poetischen Charakter entzückt. In den folgenden 4 Bildern versucht der Komponist einen „heroischen" Stil zu erreichen, wobei er aber leider in eine allzu opernhafte Musik abgleitet, die nicht mehr auf dem Klavier, sondern sinngemäß mit großem Orchester hätte dargestellt werden müssen. Als Or-

chestermusik könnte man solche Rhapsodien annehmen, als Klaviermusik jedoch arbeitet sie mit Mitteln, die dem Instrument nicht entsprechen. Dazu kommt noch, daß der Komponist mit einem reichen Zitatenschatz aus Volkslied, Nationalhymne und dem Werk Richard Wagners arbeitet, was offenbar gut gemeint, der Wirkung jedoch abträglich ist, weil dadurch die ernste feierliche Gebärde der Musik gestört wird. In dem Bild „Externsteine", das den Untertitel „Gelübde" trägt, offenbart sich eine geistige Haltung, die mit ihrer Mönchsromantik weit von dem Ursprungssinn dieser altgermanischen Kultstätte wegführt. Die romantische Hoffmann-Natur dieses badischen Franken fände in anderen Vorwürfen sicher einen konkreteren Ausdruck. Deshalb werten wir diese Rhapsodien als Ausgangspunkt einer Entwicklungslinie, auf der uns der Komponist Rögely noch manches zu sagen haben wird.

Rudolf Sonner.

* Zeitgeschichte *

Neue Opern

Die Dresdener Staatsoper bringt in der nächsten Spielzeit als erste Bühne die Oper „Massimilla Doni" oder „Die geheilte Liebesnot" des schweizerischen Komponisten Othmar Schoeck, Textbuch von Armin Rueger, heraus. Schoecks Oper „Vom Fischer un syner Fru", deren Buch gleichfalls von Rueger stammt, kam vor sechs Jahren in Dresden zur Uraufführung.

Das Oldenburgische Landestheater hat die Spieloper „Baronin Vanstenland" von Hans Schilling zur Uraufführung für die kommende Spielzeit angenommen.

Der Berliner Komponist Fritz Behrend hat ein neues Werk, die Märchenoper in 3 Akten „Dornröschen", nach eigener Dichtung vollendet.

Das Leipziger Operettentheater bringt die Operette „Der Prinz von Thule" zur Uraufführung in der kommenden Spielzeit. Das Libretto schrieb der Generalintendant der Bayrischen Staatstheater, Oskar Walleck, die Musik der frühere Direktor des Innsbrucker Musikvereins, Rudolf Kattnig.

Intendant Rudolf Scheel von der Duisburger Oper hat die Operette „Die Tartaria" von Stauch zur Uraufführung angenommen.

Anläßlich der Gutenbergfestwoche in Mainz führte das Mainzer Stadttheater „Die Zaubergeige" von Werner Egk als Festoper auf. Das Werk steht bis jetzt im kommenden Winter auf dem Spielplan folgender Bühnen: Berlin, Bielefeld, Hamburg, Krefeld, München. — Das Vorspiel der Oper wurde auch vom deutschen Kurzwellensender und Reichssender Köln übertragen.

Neue Werke für den Konzertsaal

In den Sinfonie- und Kammerorchesterkonzerten des Städtischen Orchesters Essen (Leitung: Albert Bittner) kommen im nächsten Winter zur Uraufführung: Gerhard Frommel: „Herbstfeier" (nach Versen von L. Derleth) für gem. Chor, Baßsolo und Orchester; Rudolf Petzold: „Kleine Ouvertüre"; Johannes Schüler: 5 Orchesterstücke (unter Leitung des Komponisten). Von lebenden Tonsetzern werden außerdem aufgeführt: Höller (Kamerkonzert für Cembalo und Orchester), Francaix (Concertino), Kilpinen (Lieder um den Tod), K. Heger (Verdi-Variationen), Sibelius (Violinkonzert). Ein Abend, dessen Programm noch nicht feststeht, ist ausschließlich zeitgenössischer Musik gewidmet.

Tageschronik

Am 5. und 6. September d. J. findet in Bad Godesberg ein zeitgenössisches Musikfest statt, daß ganz dem Schaffen rheinischer oder im Rheinland ansässiger Komponisten gewidmet ist. Veranstalter sind die NS. Kulturgemeinde und die Kurverwaltung Bad Godesberg. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Musikdirektor Ernst Schrader, Bonn. — Professor Dr. Paul Graener, der Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer hat die Schirmherrschaft des Musikfestes übernommen. Zur Aufführung bzw. Ur-Aufführung gelangen u. a. folgende Werke: Maler: Fest- und Spielmusiken; Rob. Rehan: Orchestergesänge; Lorenz: Partita; Wedig: Musik für Streichorchester; Wolters: Festlicher Weckruf; Riet: Kantate nach Worten von W. E. Möller, sowie Kompositionen von Hasse, Unger, Siegl und Franz Stahr.

Im Oktober wird in Regensburg das große Bruckner-Fest abgehalten, an dem auch die Internationale Bruckner-Gesellschaft teilnehmen wird. Festdirigenten sind voraussichtlich Professor

Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer und der Dirigent des Münchener Philharmonischen Orchesters, Siegmund v. Hausegger.

Die Verwaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele gibt schon jetzt ihre Aufführungspläne für 1937 bekannt. Die Bühnenfestspiele 1937 werden vom 22. Juli bis zum 20. August acht Aufführungen des „Lohengrin", fünfmal den „Parsifal" und zweimal den „Ring des Nibelungen" bringen. Folgende Aufführungstermine sind in Aussicht genommen: „Lohengrin" am 22. und 24. Juli sowie am 2., 4., 7., 8., 10. und 20. August; „Parsifal" am 23. Juli und am 1., 5., 11. und 19. August; „Rheingold" am 26. Juli und 13. August; „Walküre" am 27. Juli und 14. August; „Siegfried" am 28. Juli und 15. August und „Götterdämmerung" am 30. Juli und 17. August.

Die Salzburger Liedertafel hat an dem Hause Bergstraße 8, in dem Hugo Wolf während seiner Salzburger Tätigkeit als Theaterkapellmeister in den Jahren 1881 und 1882 gewohnt hat, eine Gedenktafel anbringen lassen.

Angehörige der Familie Bach in Dresden, Sondershausen, Schmalkalden und anderen Orten haben sich jetzt in Arnstadt zu einem Familienverband zusammengeschlossen. Der erste Familientag der Bachs soll Mitte Mai des kommenden Jahres in Arnstadt abgehalten werden. Aus diesem Anlaß wird in der Bonifatiuskirche in Arnstadt, der Wirkungsstätte Johann Sebastian Bachs, eine Weihestunde veranstaltet werden.

Bei der Verteilung des Georges-Bizet-Preises in Paris, der jeweils der besten Komposition des Jahres zuerkannt wird, kam es für den Träger des Preises von 10 000 Franken zu einer unliebsamen Überraschung. Es stellte sich nämlich heraus, daß der Preis auf das Werk einer Frau, und zwar Mlle. Leleau, gefallen war, die sich bei der Einsendung eines Pseudonyms bedient hatte. Da nach den Statuten der Stiftung eine Frau nicht preisgekrönt werden darf, mußte Mlle. Leleu abgelehnt werden. Preisträger wurde ein Komponist aus Boulogne.

Zum Generaldirektor der Pariser „Theatres Lyriques" und zwar der Opera (Große Oper) und der Opera Commique (Komische Oper) wurde J. Rouche, der bereits seit Jahren Direktor der Großen Oper war und einen großen Teil seines Vermögens für dieses Institut aufgewandt hat, ernannt.

Die neugegründete französische „Pacific"-Filmgesellschaft in Paris plant die Herstellung eines Films „La naissance de Tristan", der von der Liebe handeln soll, die Richard Wagner zu „Tristan und Isolde" inspiriert hat. Die „General-Production" in Paris beendet die Aufnahmen zu ihrem Beethoven-Film, der den Titel „Eine Liebe Beethovens" tragen soll.

Der Verlag Sansoni in Florenz hat soeben in seiner „Musikbibliothek des Auslandes" Richard Wagners Musikdramen „Siegfried" und „Götterdämmerung" in der Übersetzung von Guido Manacorda herausgegeben, so daß jetzt der vollständige Nibelungenring in italienischer Sprache vorliegt. Manacorda ist bisher in erster Linie als Goethe-Übersetzer hervorgetreten.

Das ungarische Finanzministerium hat zu Ehren von Franz Liszt Gedenkmünzen schlagen lassen. Die 2-Pengö-Silbermünzen tragen auf der einen Seite das Reliefporträt des Tondichters mit der Rundschrift: „Zum Andenken an den großen Tondichter Franz Liszt 1811—1886." Auf der Rückseite ist das ungarische Wappen mit der heiligen Stephanskrone dargestellt mit der Aufschrift: „Magyar Kralysag". Auf beiden Seiten der Münze ist das Prägungsjahr 1936 vermerkt.

Nach dem 47. Jahresbericht der Internationalen Mozartgemeinde, herausgegeben von der Zentralleitung in Salzburg, konnten fünf Ortsgruppen neu gegründet werden, was eine Zunahme der Mitgliederbeiträge zur Folge hatte, die es ermöglichte, eine Reihe von Aufgaben zu erfüllen, die im Wirkungskreise der Gemeinde liegen, so die Erwerbung wertvoller Handschriften des Meisters, die Anschaffung zahlreicher Mozartwerke als Ergänzung der Bibliothekbestände, der Ankauf neuer Photokopien. Durch eine bedeutende Zuwendung der Kammersängerin Dr. h. c. Claire Dux-Swift in Chicago war es möglich, einen interessanten Brief zu erwerben, den Mozart am 17. Mai 1770 von Neapel aus an seine Schwester Nannerl geschrieben hat und der das einzige erhalten gebliebene Dokument ist, aus dem hervorgeht, daß Nannerl auch komponiert hat. Das Faksimile dieses Briefes bildet eine wertvolle Beilage zum Jahresberichte. Ferner konnte aus Privatbesitz eine wertvolle Dokumentensammlung mit 60 Abschriften längst verloren gegangener Originale, Gedichte,

zahlreiche Briefabschriften etc. erworben werden („Reliquien der Familie Mozart"). Eine ebenfalls wertvolle Schenkung ist das Buch „Mozarts Geist" anonym (J. F. Arnold) 1803 mit Widmungen von Nissen, dem Gatten Constanzes. Demnächst kann ein für die Mozartforschung hochinteressantes Werk in Druck erscheinen: eine Sammlung von über 100 bisher völlig unbekannten sowie von etwa zehn meist unvollständig abgedruckten Briefen Leopold Mozarts an seine verheiratete Tochter Marianne Freiin von Berchthold zu Sonnenburg in St. Gilgen. Die Briefe stammen alle aus den Jahren 1784—1787.

Durch das Musikwissenschaftliche Institut der Universität wird mit Unterstützung der staatlichen und kirchlichen Behörden unter Leitung von Professor Fellerer eine Aufnahme der musikalischen Denkmäler des Kantons Freiburg (Schweiz) durchgeführt. Die Aufnahme erstreckt sich nicht nur auf alte Handschriften, Drucke, Instrumente, Orgeln, Glocken, sondern auch auf Volkslieder und musikalisches Brauchtum.

Das Collegium musicum der Universität Freiburg-Schweiz veranstaltete einen offenen Abend mit Freiburger Musik des 16. Jahrhunderts (Werke von Wannenmacher, Kotter, Sebastiani, Herpel), eine Serenade im Freien mit Schweizer Volksliedern und einen Kammermusikabend, bei dem zum erstenmal ein vom Musikwissenschaftlichen Institut erworbenes Hammerklavier, das im 18. Jahrhundert in Freiburg von Jean Dreyer gebaut und nun wieder spielfertig hergestellt wurde, zu hören war.

In den Turm des Alten Rathauses am Markt in Chemnitz wird ein Kunstuhrenspiel eingebaut. Es wird so eingerichtet, daß ein Orgelwerk mittags zwölf Uhr das erzgebirgische Volkslied „Der Vugelbeerbaum", abends 6 Uhr „'s Feieromd", 7 Uhr abends die alten, historischen Jagdsignale und 10 Uhr abends das historische Nachtwächterlied spielt. Dazu sollen der musikalischen Weise entsprechende holzgeschnitzte erzgebirgische Figuren aus einem Gehäuse heraustreten.

Als Abschluß seines Marburger Bach-Zyklus, der mit der Matthäuspassion, Kunst der Fuge und dem Weihnachtsoratorium begonnen hatte, brachte Prof. Dr. Herm. Stephani die Hohe Messe zur Erstaufführung.

Johannes Röder in Flensburg bringt in seinen Winterkonzerten das „Klavierkonzert" Felix Draesekes mit Heda Krimek als Solistin.

Gerda Nette wird in dem Gewandhauskonzert am 28./29. Oktober in Leipzig unter Leitung von Professor Hermann Abendroth das Klavierkonzert F-Moll von Chopin zum Vortrag bringen. Die Künstlerin ist u. a. für Orchesterkonzerte in Oldenburg, Freiburg, Nürnberg und Dresden verpflichtet.

Hans Neemann, der Berliner Lautenist und Theorbist, ist zur Mitwirkung beim Bachfest in Königsberg, Oktober 1936, verpflichtet worden. Im Vorjahre war er u. a. Solist bei den Reichs-Händelgedenktagen in Halle, Reichs-Bachfest in Leipzig, Händelfest in Berlin und Berliner Kunstwochen.

Das Dahlke-Trio (Professor Julius Dahlke, Klavier, Professor Alfred Richter, Klarinette, Professor Walter Schulz, Cello) wurde für 12 Konzerte für die erste Saisonhälfte in verschiedenen deutschen Städten verpflichtet. Die Künstler wurden ferner eingeladen, in der „Stunde der Musik" zu spielen.

Im Internationalen Wettbewerb für Gesang und Klavier in Wien 1936 erhielt die Gesangsstudierende der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln Maria Helbling aus der Klasse Frau Professor Philippi unter 220 Bewerbern aus allen Ländern den dritten Preis für Gesang.

Hermann Weidle, der Stuttgarter Komponist des beim 15. Deutschen Turnfest erstmals aufgeführten Chorwerkes: „Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern" hat eine „Hymne an das Lied" verfaßt und für Männerchor mit Blas- oder Streichorchester vertont, die bei der nationalen Kundgebung am Schluß der Liedwoche des Kreises Stuttgart des Schwäbischen Sängerbundes von 7000 Sängern aufgeführt wurde.

Das Münchener Theater-Museum zeigt ab 3. September in der Abteilung Königinstr. 25 (Clara-Ziegler-Haus) seine 74. Sonderausstellung. „Die neue deutsche Oper, ein Rechenschaftsbericht." Die Ausstellung umfaßt einen großen Teil des Materials der deutschen Opern-Uraufführungen der Spielzeiten 1934/36 von den Partituren, Regiebüchern, Bühnenskizzen bis zu den Kostenvoranschlägen, Grundrissen, Plakaten und Aufführungsbildern, soweit sie die Intendanzen, Bühnenbildner, Komponisten und Verlage zur Verfügung stellen konnten. Ein Vergleich der Inszenierungen derselben Oper in den verschiedensten Städten gibt zugleich einen guten Überblick über die Vielgestaltigkeit der künstlerischen Kräfte, die tätig am Aufbau des neuen deutschen Theaters mitarbeiten.

Das Lübecker Staatskonservatorium (Hochschule für Musik) schreibt zum 1. Oktober neue Freistellen für hervorragend begabte Instrumentalisten aus. Bewerbungen mit Lebenslauf,

Zeugnissen und Nachweis der wirtschaftlichen Verhältnisse sind sofort an die Geschäftsstelle des Lübecker Staatskonservatoriums, Langer Lohberg 24, zu richten.

Das neue Schuljahr der Jutta-Klamt-Schule beginnt am 1. Oktober 1936. Die Ausbildung umfaßt drei Stufen: 1. Die deutsche Gymnastik, 2 Jahre, staatl. Prüfungsordnung. 2. Gymnastik und Tanz, wie erstens und ein drittes zusätzliches Jahr. 3. Tanzausbildung: 3 Jahre.

Die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft hat auch für den kommenden Winter das Berliner Philharmonische Orchester für 20 Konzerte verpflichtet. Die Konzerte finden zum Teil im Deutschlandsender, zum Teil in den übrigen Reichssendern statt und werden von Rundfunk- und Gastdirigenten geleitet.

Deutsche Musik im Ausland

Die Bayer. Staatsoper wird unter Leitung Oskar Wallecks einer Einladung der städt. Theater Florenz folgend im Rahmen der dortigen Kunstwoche im Mai 1937 zweimal mit Richard Wagners „Tristan und Isolde" (musikalische Leitung: Karl Elmendorff) gastieren.

Der aus Leipzig stammende Pianist Alex Conrad wurde zum Direktor des staatlichen Konservatoriums in Tucuman (Nordargentinien) ernannt.

Mit dem Sitz in Buenos Aires wurde die Argentinische Richard-Wagner-Gesellschaft ins Leben gerufen. In allen größeren Städten des Landes sollen Ortsgruppen gegründet werden. Die Anregungen zu der Gründung der Vereinigung gingen von den in den letzten Jahren veranstalteten repräsentativen deutschen Operngastspielen aus.

Edmund von Borcks „Thema, 4 Variationen und Finale für Orchester" wurde am 27. Juli auf dem vom Ständigen Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten veranstalteten Musikfest in Vichy mit großem Erfolg aufgeführt. Das gleiche Werk brachte Generalmusikdirektor Carl Schuricht am 19. August mit dem Residenz-Orchester im Haag zur Aufführung.

Paul Lohmann und Franziska Martienssen-Lohmann halten im Anschluß an ihre diesjährigen Potsdamer Sängerkurse im Rahmen des Deutschen Musikinstitutes für Ausländer noch einen Gesangskursus in Rumänien ab.

Neuerscheinungen

Hermann Grabner, der Nachfolger Max Regers als Kompositionslehrer am Leipziger Konservatorium, läßt als neueste theoretische Veröffentlichung „Generalbaßübungen als Anleitung zum Continuospiel und freien Improvisieren" erscheinen. Das Werk kommt bei Kistner & Siegel, Leipzig, heraus.

Sechs Märsche von Friedrich dem Großen, zum Teil bisher unbekannt und nach den Handschriften erstmalig herausgegeben und für Klavier bearbeitet von Erwin Schwarz-Reiflingen, sind auf Grund dieser Ausgabe im Verlag Litolff auch in zwei weiteren Bearbeitungen erschienen, und zwar für Schulorchester von Professor Hermann Unger, Köln und für Blasorchester von Hermann Männicke, dem Lehrer an der Fachklasse für Militärmusik der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin.

Personalien

Der Führer und Reichskanzler hat auf Vorschlag des Ministerpräsidenten Göring den Direktor bei der Generalintendanz Scheffels und den Oberregierungsrat Sawade von der Generalintendanz der Preußischen Staatstheater zu Ministerialräten ernannt.

Der Komponist und Kompositionslehrer an der Württembergischen Hochschule für Musik in Stuttgart, Hermann Reutter, wurde als künstlerischer Leiter und Direktor der Hochschule für Musik und Theater der Stadt Frankfurt (Hochsches Konservatorium) berufen. Der bisherige Direktor des Hochschen Konservatoriums, Bertil Wetzelsberger, wurde zum Direktor des Frankfurter Opernhauses ernannt.

Meinhard von Zallinger ist vom bayerischen Staatsministerium des Innern zum ersten Staatskapellmeister (Stellung und Titel) ernannt worden.

Karl Hermann Pillney, Hauptfachlehrer für Klavier an der staatlichen Hochschule für Musik in Köln, übernimmt mit Beginn des Wintersemesters 1936/37 auch die Meisterklasse für Cembalo.

Johannes Röder, der Städtische Musikdirektor von Flensburg, wurde zum Dirigenten des Hamburger Lehrergesangvereins berufen. Er behält seine Flensburger Ämter bei.

Zum Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg-Schweiz wurde für das Studien-

jahr 1936/37 der o. Professor für Musikwissenschaft Dr. K. G. Fellerer gewählt.

Kammersängerin Gertrud Rünger von der Berliner Staatsoper wurde für ein mehrmonatiges Gastspiel an die Metropolitan Opera in New York verpflichtet. Die Künstlerin wird dort die Isolde, die Brünnhilde im Ring des Nibelungen, die Kundry, Ortrud und Venus singen.

Am 28. Juni konnte Präsident Dr. Dr. Dr. Paul Kaufmann seinen 80. Geburtstag begehen. Aus allen Teilen Deutschlands und aus dem Ausland gingen dem Jubilar Gratulationen zu. Auch der Führer und Reichskanzler sprach ihm seine Glückwünsche aus. Paul Kaufmann entstammt einer angesehenen Bonner Familie, die zu wiederholten Malen in Beziehung zu den Großen der Geschichte und Kunst trat. In seiner soeben in 2. Auflage unter dem Titel „Mein rheinisches Bilderbuch" erschienenen Lebens- und Familiengeschichte berichtet er interessante Einzelheiten über Begegnungen mit Napoleon, Goethe, Schiller, Beethoven, Brahms, Liszt usw. Paul Kaufmann, der eine glänzende Beamtenlaufbahn hinter sich hat, die er als langjähriger Präsident des Reichsversicherungsamtes abschloß, betätigte sich in seinen Mußestunden als Kultur- und Kunsthistoriker. Er ist nicht nur einer der feinsinnigsten Kenner rheinischer Musik, sondern hat auch für die Popularisierung Johannes Brahms' im besten Sinne des Wortes Großes geleistet. Die Deutsche Brahms-Gesellschaft, deren Aufsichtsrat er angehört, verdankt in erster Linie seiner zielbewußten Energie ihren weiteren Bestand über ihr Krisenjahr 1932/33 hinaus. Den Lesern der „Musik" ist Paul Kaufmann durch eine Reihe gehaltvoller Artikel bekannt geworden, die von wirklicher Sachkenntnis zeugten.

Todesnachrichten

Otto Richter, der ehemalige Kreuzkantor, ist im Alter von 71 Jahren in Dresden gestorben. Er wurde 1865 in Ebersbach bei Görlitz als Pfarrersohn geboren und zunächst am Dresdner Konservatorium ausgebildet. Um die Jahrhundertwende wurde er als königlicher Musikdirektor und Gesangslehrer für Dresdner Gymnasien berufen und 1906 zum Kantor der Kreuzkirche ernannt. 1911 wurde er zum königlichen Professor ernannt, später verlieh ihm die Universität Heidelberg den Ehrendoktor. Am 30. Juni 1930 trat er in den Ruhestand.

In Venedig starb der Pianist Mitja Nikisch. Der Sohn des großen Dirigenten Artur Nikisch hat nur ein Alter von 37 Jahren erreicht.

In einem Lemberger Sanatorium ist im 79. Lebensjahre der Nestor der polnischen Musiker, Stanislaus Niewiadomski, gestorben. Er war Musiklehrer, Dirigent, Komponist und Kritiker und erfreute sich sowohl in der Fachwelt wie auch im öffentlichen Leben Polens größter Wertschätzung. Er hat in Wien bei Helmesberger und Krenn studiert und wirkte bis zum Jahre 1914 in Lemberg und seit 1920 in Warschau. Er hinterläßt mehr als 200 Kompositionen, vorwiegend für Vokalmusik. In der Pflege des polnischen Volksliedes wie der polnischen Musik überhaupt sah er seine Hauptaufgabe. Im Jahre 1931 erhielt er den Musikpreis der Stadt Warschau.

Traugott Niechciol, der Direktor des Berliner Grunewald-Konservatoriums in Halensee, ist im Alter von 64 Jahren einem schweren Leiden erlegen. Der Verstorbene, ein Schlesier, war Meisterschüler der Akademie der Künste und des Instituts für Kirchenmusik.

Berichtigung

Der Aufsatz „Berühmte Musikstätten in Berlin" von Rudolf Sonner im Augustheft der „Musik" enthielt einen sachlichen Irrtum über Beethovens Berliner Reise. Beethoven unternahm 1796 eine Kunstreise nach Prag, die ihn dann auch nach Berlin führte. Hier traf er mit Fasch, Hummel, Zelter und Prinz Louis Ferdinand zusammen. Am Hofe Friedrich Wilhelms II. konzertierte er gemeinsam mit dem berühmten Cellisten Duport und erhielt bei dieser Gelegenheit eine Ehrengabe von Preußens König.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22-23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Ewald Kaldeweier Baß-Bariton
für Oratorium und Lied — Anschrift: Berlin, Sekretariat E. K., Berlin-Schmargendorf, Kranzerstr. 5, Tel. H 90190
oder direkt Bochum, Christstr. 6, Tel. 62991

ROBERT VON DER LINDE
Bassist
Duisburg, Manteuffelstraße 13. — Telefon Nr. 33809

Lotte Meusel
Alt-Mezzo
Berlin-Charlottenburg 9
Westend-Allee 98c — — — Telefon: J 9, 2051

Hans Friedrich Meyer
Bln.-Neuwestend, Bolivar-Allee 7, Tel. J 9, 1682 BARITON

Margarete Olden, Alt
Oratorien - Lieder - Oper / In- und ausländische Erfolge
Berlin W 30, Heilbronner Straße 7 / Telefon: B 6, 2307

Marta Oldenburg
Konzertsängerin und Stimmbildnerin
Ausbildung für Oper, Konzert, Tonfilm
Berlin W 15, Ludwigkirchstraße 1, Telefon: J 2, 0721

EDMUND OLSZEWSKI
Bariton. Konzert — Oper
Berlin-Charlbg. 4, Tel.: J 6 Bleibtreu 0258

Else Reuter-Neeb
Sopran Weilburg/Lahn, Adolfstr. 5, Tel. 514

MARG. RICHTER-WAGENITZ
Sopran - Lieder - Oratorien - Unterricht
Berlin-Spandau, Kleine Mittelstraße 2 - Tel.: C 7, 9225

CARLOTTA TAG Koloratur-Sopran
Berlin W 35, Steglitzer Str. 21, Telefon B 1, Kurfürst 3141

RUD. **WATZKE** Baß-Bariton
Sekr.: Bln.-Friedenau, Rotdornstr. 5, Tel. H 8, 2376

Hilde Weyer
LIEDER UND ORATORIEN (SOPRAN)
Berlin SW 29, Fontane-Promenade 9, Tel.: F 6, 4783

KLAVIER

Gustav Beck, Pianist
Bln.-Halensee, Karlsruher Str. 29, I. l., Tel. J 7, 2096

SASCHA BERGDOLT
PIANISTIN
Köln a. Rh., Am Botanischen Garten 12, Fernruf 76892

GISELA BINZ
Sekr.: Berlin-Charl., Kaiser-Friedrich-Str. 3a, Tel.: C 4, 5977

ELSE BLATT · Pianistin
Berlin-Halensee, Halberstädter Straße 4/5 I

Wolfgang Brugger Pianist
Berlin-Charlottenburg, Neue Kantstraße 9
Telefon: J 3, (Westend) 6285

Elisabeth Dounias-Sindermann
Pianistin
Lehrerin am Konservatorium der Hauptstadt Berlin
Berlin-Eichkamp, Zikadenweg 59, J 3, 4594

Hildegard **FIEDLER** Pianistin Konzert
Berlin NW 87, Lessingstraße 26

Hermann Hoppe
Pianist
Berlin-Wilmersdorf
Bayerische Straße 20 — Telefon: H 6, 3181

HEINZ LAMANN Pianist
Lehrer am Konservatorium der Hauptstadt Berlin
Berlin-Wilmersd., Brandenburgische Str. 8, Tel.: H 6, 4249

ELSE MALLWITZ Pianistin
Stettin, Henriettenstraße 7

MAX PFEIFFER
Sudetendeutscher Pianist
Gablonz / N., Reichenberger Straße 39

Eva Robert Pianistin
Berlin NW 87, Klopstockstraße 38 — Tel. C 9, 1134

MARTHA SCHAARSCHMIDT
Konzertpianistin Lehrerin am Konservat. d. Hauptstadt Berlin - Privat
Berlin W 30 - Bayerischer Platz 5 II - Tel.: B 6, 4174

Hedwig Schleicher
Pianistin
Heidelberg, Schloßberg 1, Telephon: 4506

ALBERT SCHMITZ, Pianist
Solo — Kammermusik — Begleitung
Berlin W 50, Neue Ansbacher Str. 12, I - Tel.: B 4, 6161

JOACHIM SEYER-STEPHAN
PIANIST
Berlin-Zehlendorf · Forststraße 3 · Tel.: H 4, Zehl. 3029

Hans-Martin **THEOPOLD**
Berlin W 15, Brandenburgische Str. 36, Tel. J 7, Hochm. 2721

CELLO

ARMIN LIEBERMANN
Violoncellist
Berlin SW 29, Fichtestraße 19 • • Telefon: F 6, 6650

Joachim Loeschmann
Cello — Gambe
Berlin-Wilmersdorf Kurfürstendamm 200, Tel.: J 1, Bism. 1789

Hans Metzler 1. Soloviolоncellist des Deutschlandsender-Orchest.
Berlin-Friedenau, Sponholzstraße 35 I, Tel.: H 8, 3384

Günther Schulz-Fürstenberg
Solocellist
Berlin W 30, Martin-Lutherstraße 15
Tel. B 6, 4648 und H. 0, Kladow 8758

SIGRID SUCCO Cellistin
Berlin W 15, Pariser Str. 25/26, Tel.: J 2, 5545

CEMBALO

CARL BITTNER
Berlin W 15, Knesebeckstr. 48/49 • • J 1, 6068

Fritz Neumeyer
Cembalo - Clavichord - Hammerflügel
Konzertbegleiter
Saarbrücken, Saargemünder Str. 69

DIRIGENTEN

Werner-Joachim Dickow
Kapellmeister, Komponist, Gastdirigent
Berlin-Pankow, Gemündenerstr. 7
Telefon: D 8, 4847

Eugen Schmöker-Seigneuret
Berlin W 15
Fasanenstr. 43, Tel.: J 2, Oliva 0101

GEIGE

Ilse-Veda Duttlinger
Berlin - Wilmersdorf, Landhausstraße 40
Telefon: H 7, 1191

Marie-Luise König-v. Kleist
Violine • • Kammermusik • • Unterricht
Berlin-Charlottenburg 5, Königsweg 31, • Telefon: J 3, 3797

MARTA LINZ
BERLIN, GIESEBRECHTSTR. 16

Gerda Reichert
Berlin-Lichterfelde-W., Baseler Str. 18, Tel.: G 3, 2891

OTTOMAR VOIGT
Karlsruhe/Rh., Wendtstraße 12 - Telefon: 3848

KOMPONIST

WILHELM FORCK Komponist
Berlin-Nikolassee, Cimbernstr. 3 / Tel.: H 0, Wannsee 6782

QUARTETT

LENZEWSKI-QUARTETT
FRANKFURT a. M.

VEREINIGUNG

Berliner Solisten-Vereinigung
Leitung u. Adresse: **Waldo Favre**
Berlin-Lichterfelde W., Teltower Str. 8-10, G 3 (Licht.) 0652

UNTERRICHT

Charlotte Gadski-Busch
Dramatischer Unterricht im Opernfach
Berlin-Zehlendorf-West, Goethestr. 39-41, Tel.: H 4 (Zehl.) 1769

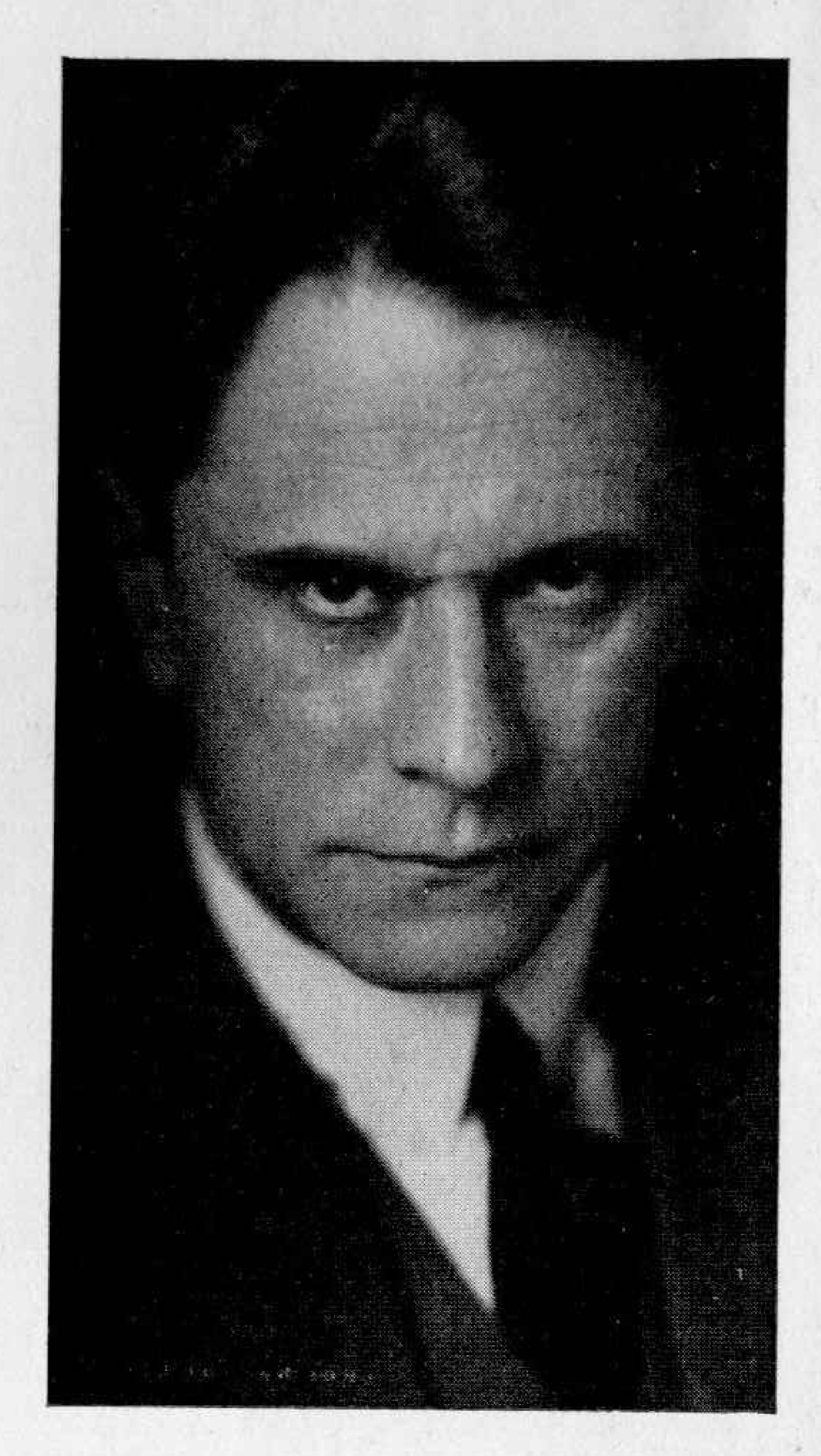
Elfriede Goette-Lütgert
Staatlich anerkannte Gesangspädagogin
unterrichtet Lichterfelde, Söhtstr. 14, Tel.: G 3, 0846

Ausbildung von
Lehrkräften für Hygienische Stimmerziehung
2—4 Semester
WILLI KEWITSCH — Stimmbildnerin
Berlin-Dahlem - Schorlemer Allee 44 - Tel.: G 6, 2011

CLEMENS PABELICK Stimmbildner
Unterricht: Berlin W 15, Lietzenburgerstrasse 16, Telephon: J 1, 2396
Privat: Berlin-Zehlendorf, Riemeisterstraße 37, Telephon: H 4, 1973

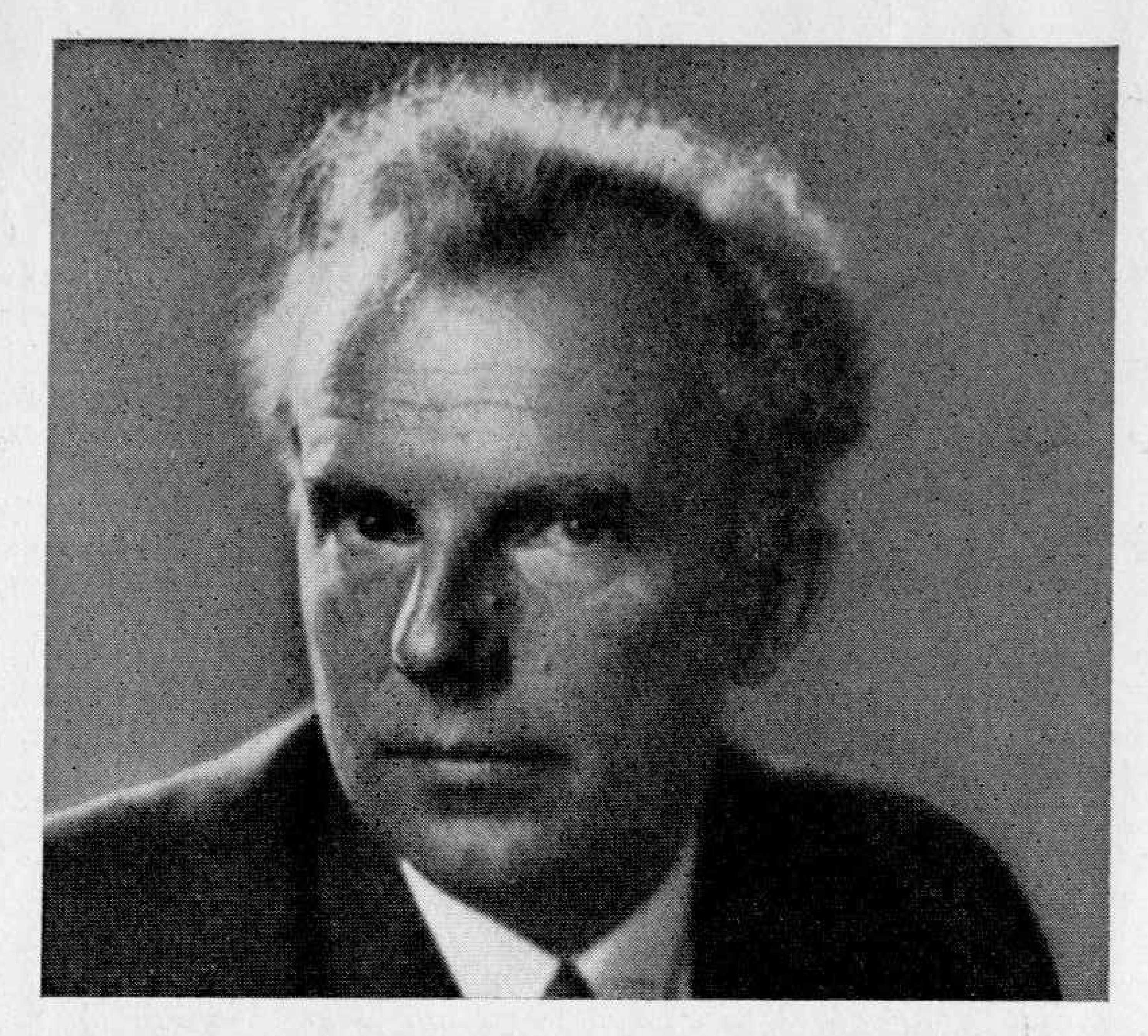
Carlth. Preußner
Landhaus Marxgrün, Frankenwald
Meisterkurse und Unterricht auf Grund der physiologischen Gesetzmäßigkeiten des Cellospiels in verschiedenen Städten.
Konzert — Kammermusik

Dirigenten im deutschen Westen

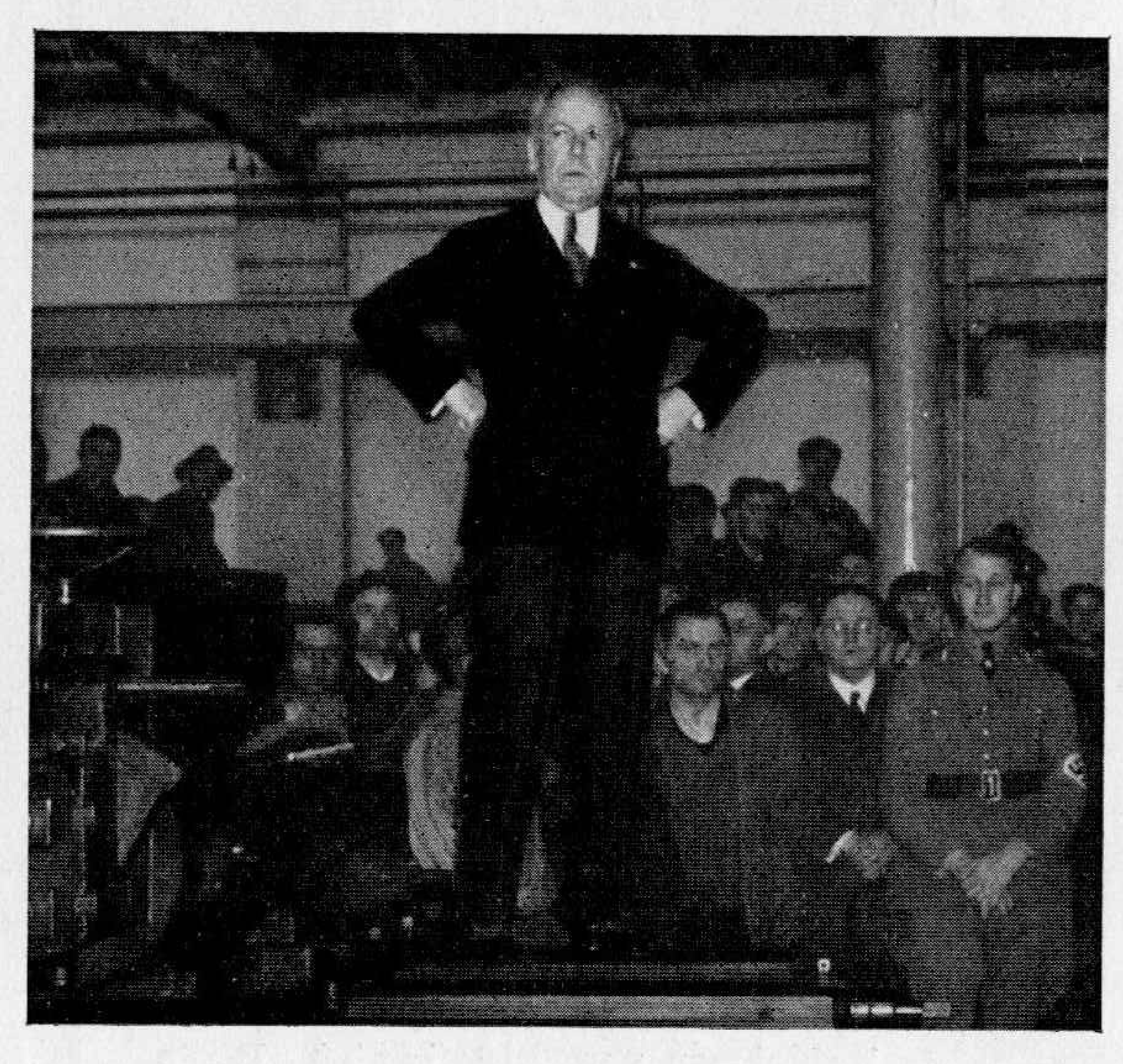


Phot. R. Sperling, Duisburg

Otto Volkmann, Duisburg



Johannes Schüler, Essen
Privataufnahme

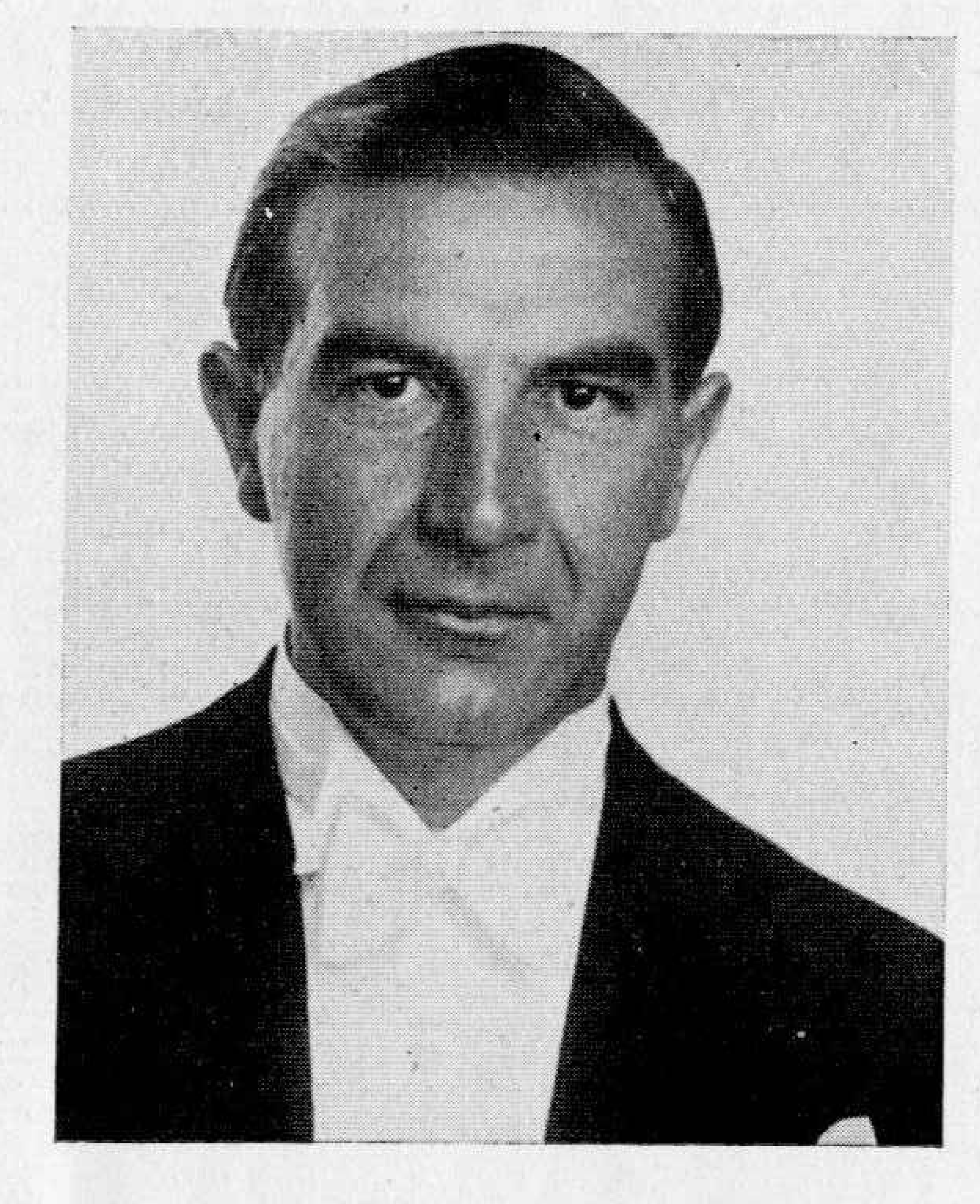


Leopold Reichwein, Bochum
spricht zur Belegschaft des Bochumer Gußstahlvereins über deutsche Musik
Privataufnahme



Phot. Inge C. Presser, Düsseldorf

Hugo Balzer, Düsseldorf



Phot. Kurt Hege, Essen

Hermann Meißner, Mülheim a. Ruhr



Privataufnahme

Wilhelm Sieben, Dortmund



Wilhelm Buschkötter, Köln

Aufnahmen von Kurt Herbst, Berlin

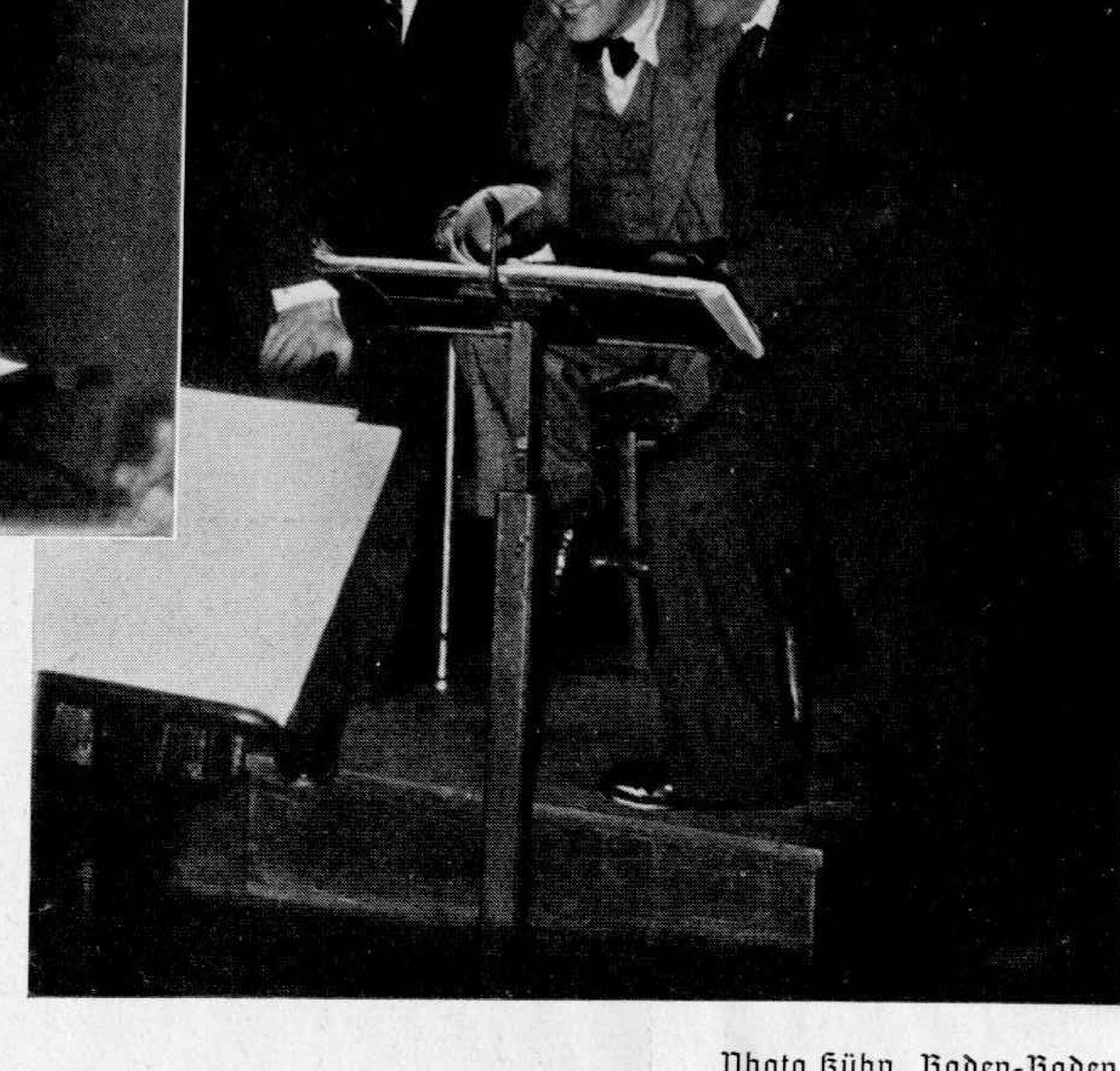


Photo Kühn, Baden-Baden

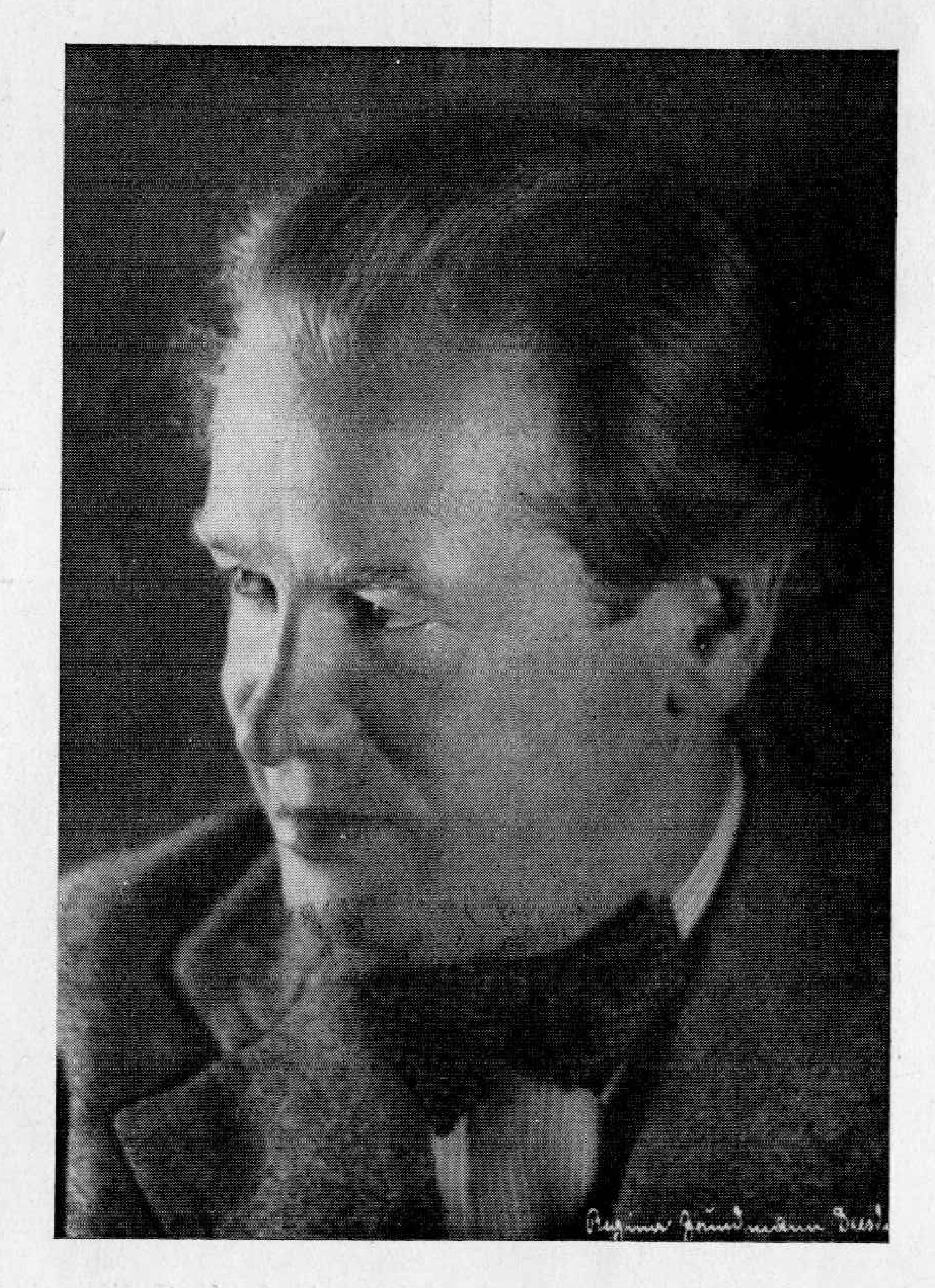
Alexander Tscherepnin, Herbert Albert und Paul Grümmer
beim Partiturstudium in Baden-Baden

Unten:
Ernst Prade, Breslau



Transocean, Berlin

Franz Konwitschny, Freiburg i. Br.



Regina Grundmann, Dresden

Paul van Kempen, Dresden



Privataufnahme

Georg L. Winkler, Gera





Ludwig Karl Mayer, Königsberg i. Pr. Hans A. Winter, München

Aufnahmen von Kurt Herbst, Berlin



Mitglieder der Kammertanzgruppe Jutta Klamt Berlin

Phot. S. Enkelmann, Berlin



„Amazonen nach dem Kampf"

Lola Rogge-Schule Hamburg

Phot. v. Estorff-Volkmann, Berlin



„Schwingender Tanz"

Tanzgruppe Herta Feist Berlin

Phot. Elite, Berlin



Aus dem Tanzchorwerk:[1] „Gebot der Arbeit", Lotte Wernicke, Berlin — Phot. G. Riebicke, Berlin



Almut Dorowa in einem spanischen Volkstanz

Phot. Weidenbaum, Berlin



Josef Ingenbrandt

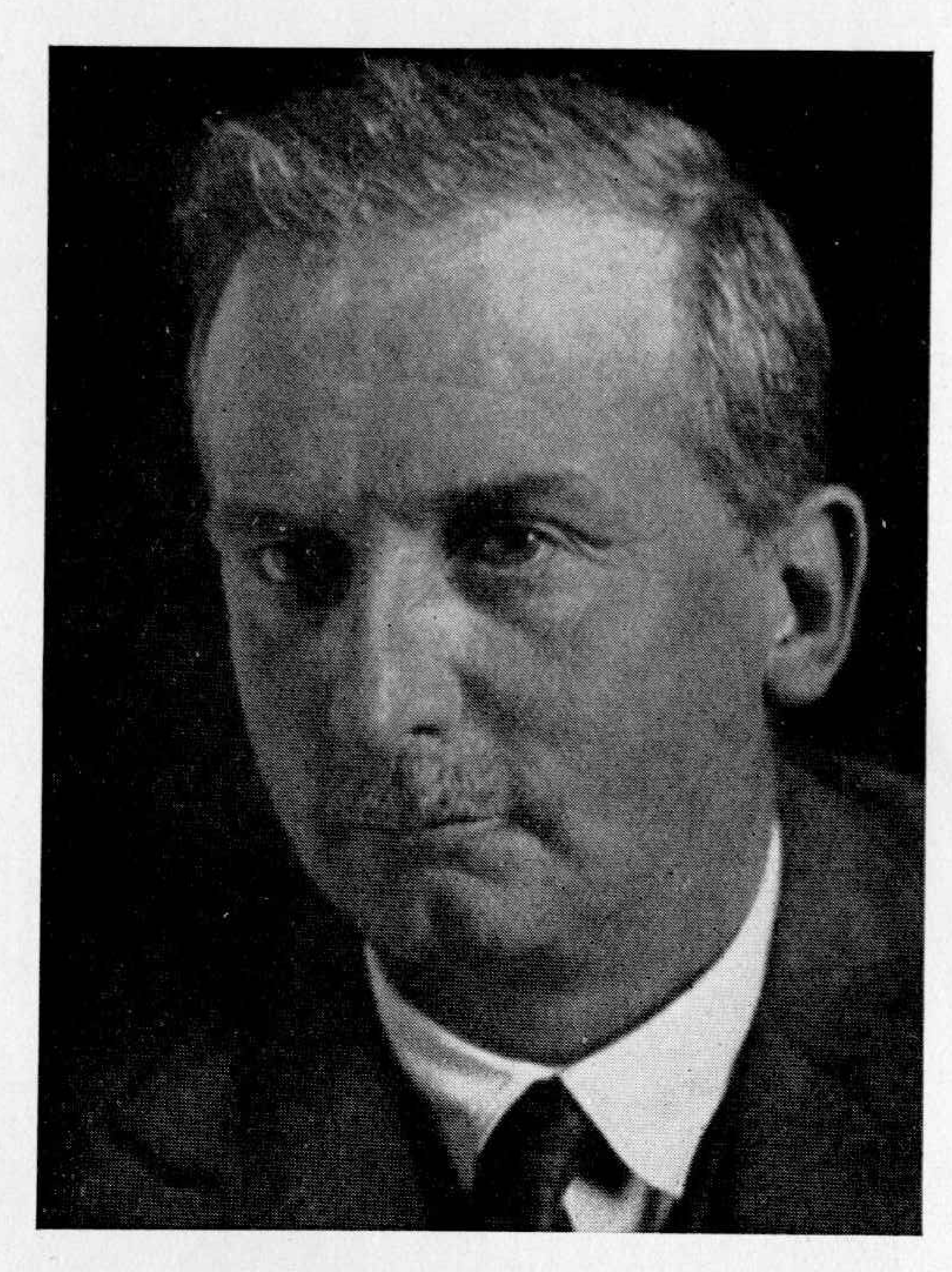
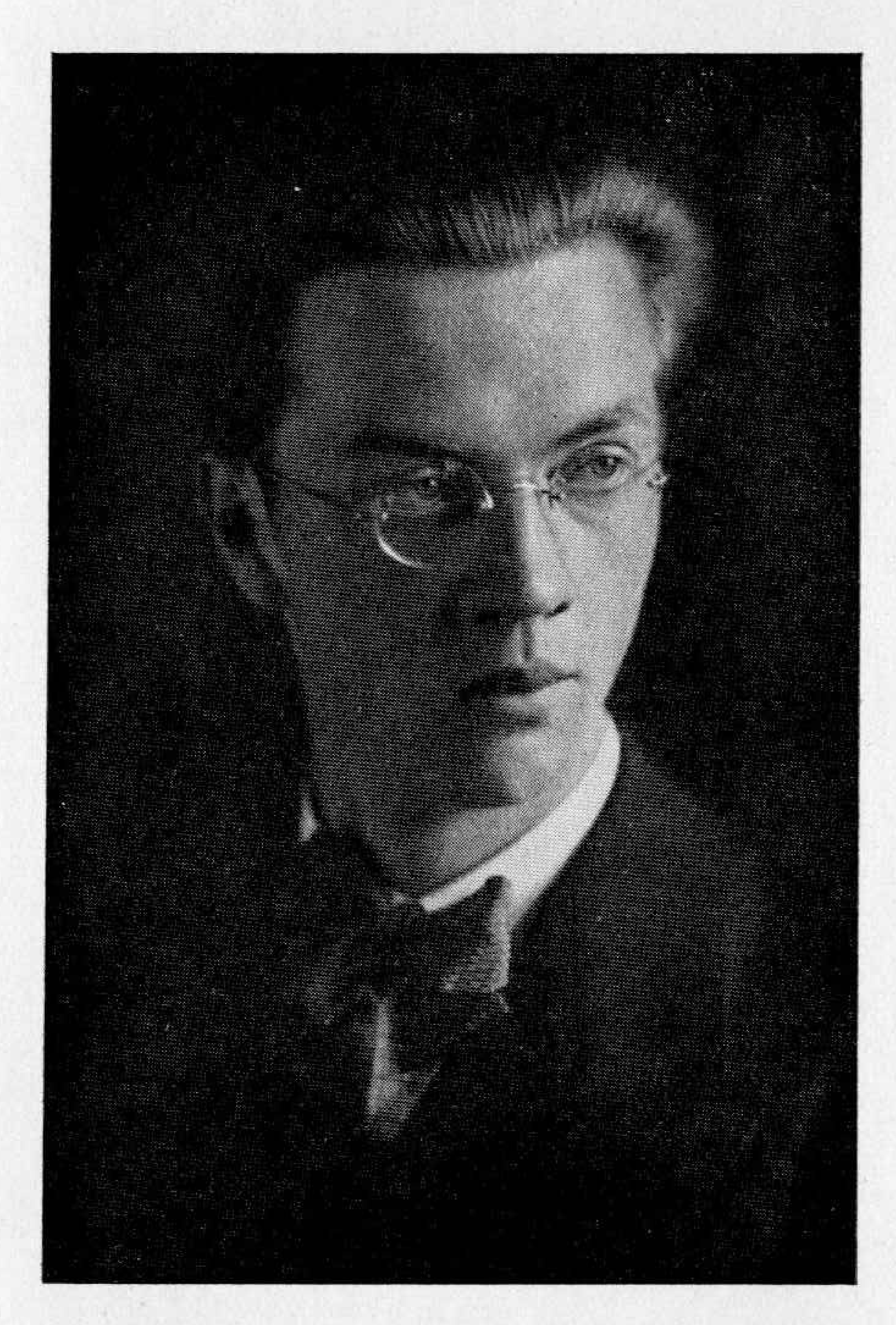


Foto Calker, Freiburg

Julius Weismann



Phot. Krauskopf, Königsberg

Erich Hannighofer



Herbert Brust

Die Komponisten der Reichstagung der NSKG in München.

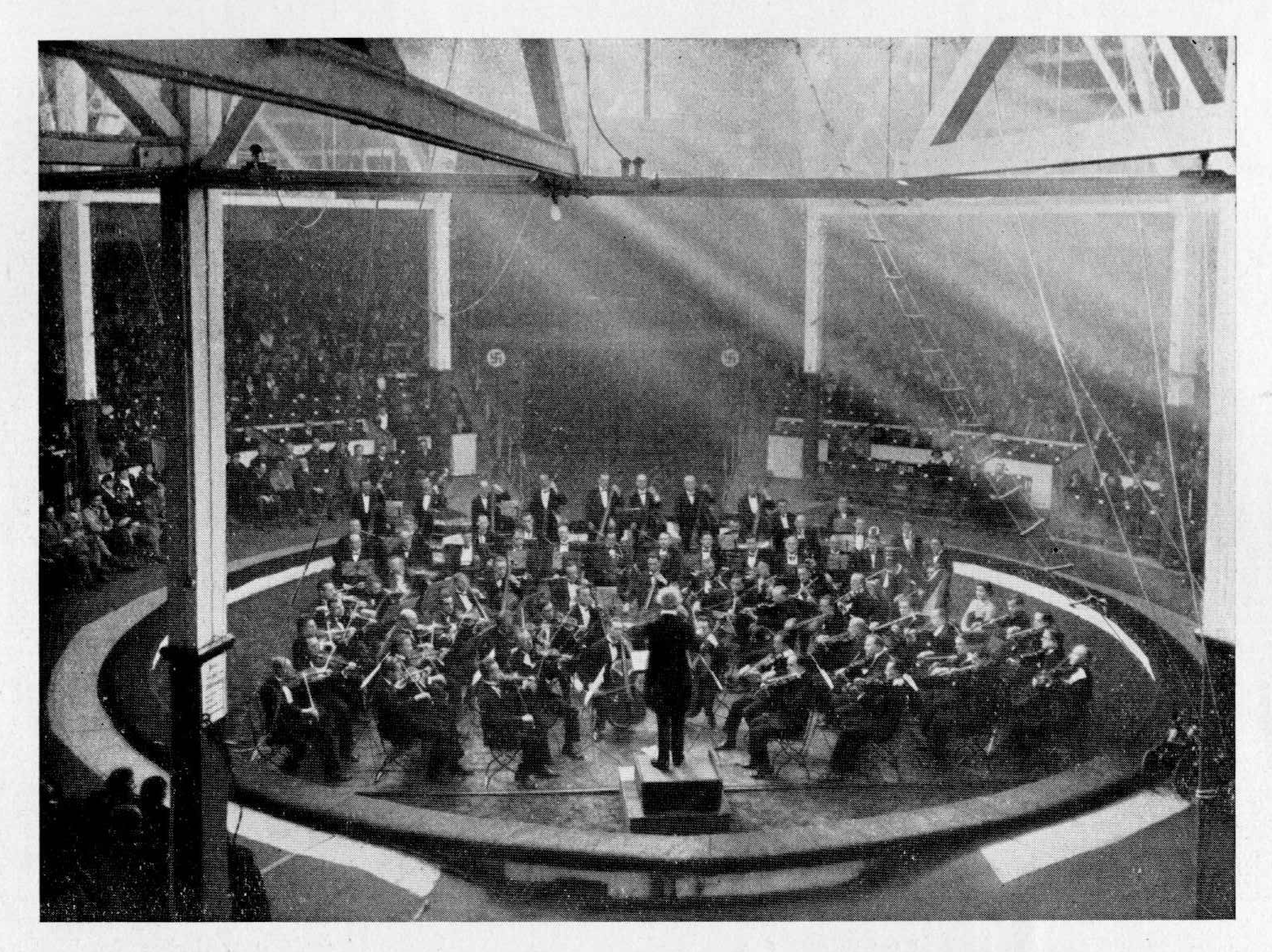


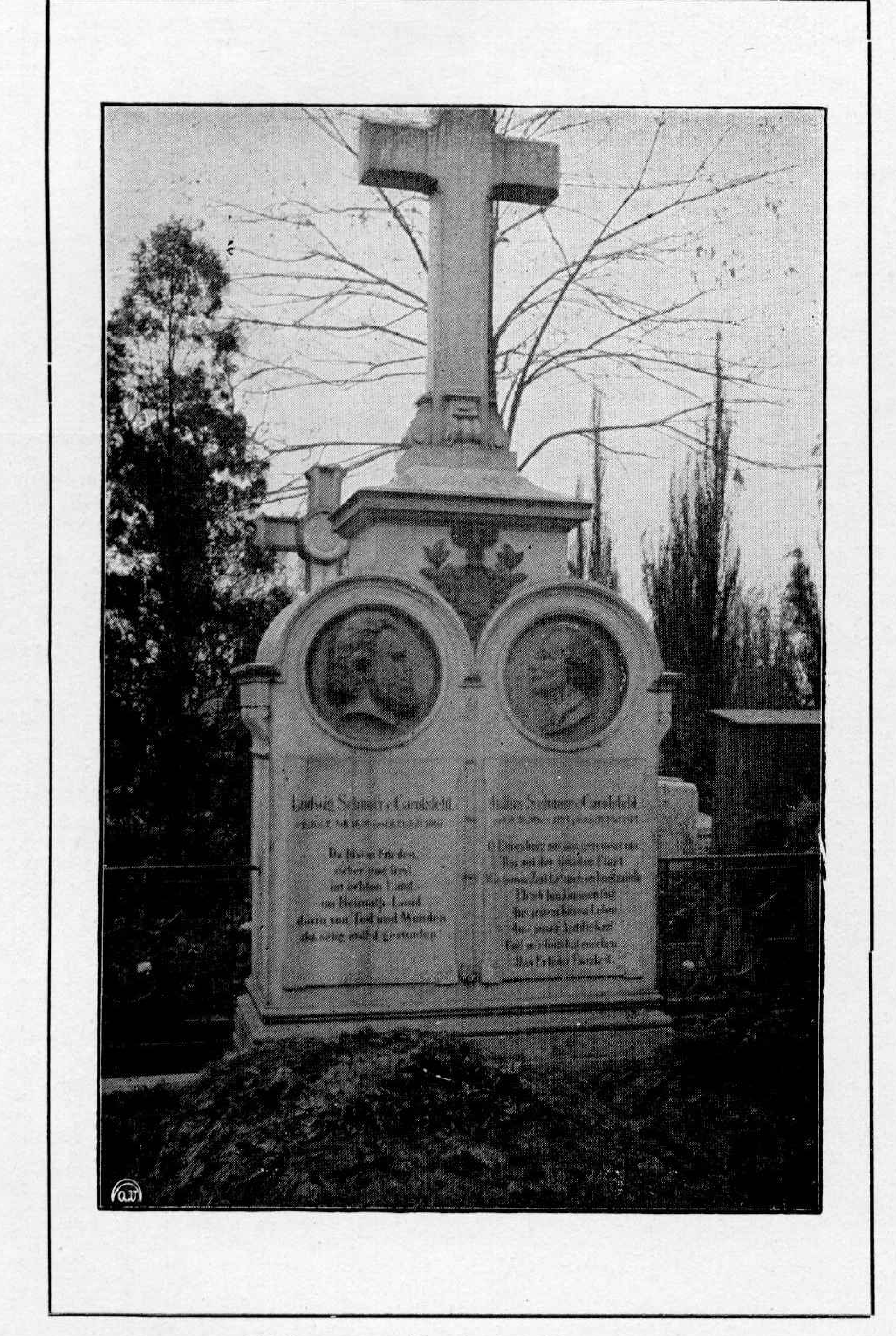
Photo H. Hoffmann, München

Das NS.-Reichssymphonie-Orchester unter der Leitung Franz Adams.
Erstes Konzert im Zirkus Krone, München, am 10. Januar 1932.



Photo W. Muthherr, Bochum

Reichstagung der Reichsfachschaft der Komponisten.
„Feier der Lebenden" am 9. und 10. Mai 1936 auf Schloß Burg an der Wupper.
(Ganz links Prof. Wilhelm Backhaus, in der Mitte Dr. Paul Graener, rechts neben ihm Standartenführer Reichskulturwalter Hans Hinkel.)



Schnorrs Grab in Dresden

München.

Königl. Hof- und  **National-Theater.**

Samstag den 10. Juni 1865.
Außer Abonnement.
Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

von

Richard Wagner.

Personen der Handlung:

Tristan	Herr Schnorr von Carolsfeld.
König Marke	Herr Zottmayer.
Isolde	Frau Schnorr von Carolsfeld.
Kurwenal	Herr Mitterwurzer.
Melot	Herr Heinrich.
Brangäne	Fräulein Deinet.
Ein Hirt	Herr Simons.
Ein Steuermann	Herr Hartmann.

Schiffsvolk. Ritter und Knappen. Isolde's Frauen.

Textbücher sind, das Stück zu 12 kr., an der Kasse zu haben.

Regie: Herr Sigl.

Neue Decorationen:
Im ersten Aufzuge: Zeltartiges Gemach auf dem Verdeck eines Seeschiffes, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.
Im zweiten Aufzuge: Park vor Isolde's Gemach, vom K. Hoftheatermaler Herrn Döll.
Im dritten Aufzuge: Burg und Burghof, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.

Neue Costüme
nach Angabe des K. Hoftheater-Costümiers Herrn Seitz.

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr

Preise der Plätze:

Eine Loge im I. und II. Rang . . . . 16 fl. — kr.	Eine Loge im IV. Rang . . . . 9 fl. — kr.
Ein Vorderplatz . . . . 2 fl. 24 kr.	Ein Vorderplatz . . . . 1 fl. 24 kr.
Ein Rückplatz . . . . 2 fl. — kr.	Ein Rückplatz . . . . 1 fl. 12 kr.
Eine Loge im III. Rang . . . . 12 fl. — kr.	Ein Galerienoble-Sitz . . . . 2 fl. 24 kr.
Ein Vorderplatz . . . . 2 fl. — kr.	Ein Parketsitz . . . . 2 fl. — kr.
Ein Rückplatz . . . . 1 fl. 36 kr.	Parterre . . . . — fl. 48 kr.
	Galerie . . . . — fl. 24 kr.

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von Tristan und Isolde gelösten Billets giltig.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Kassabillet Niemand eingelassen.

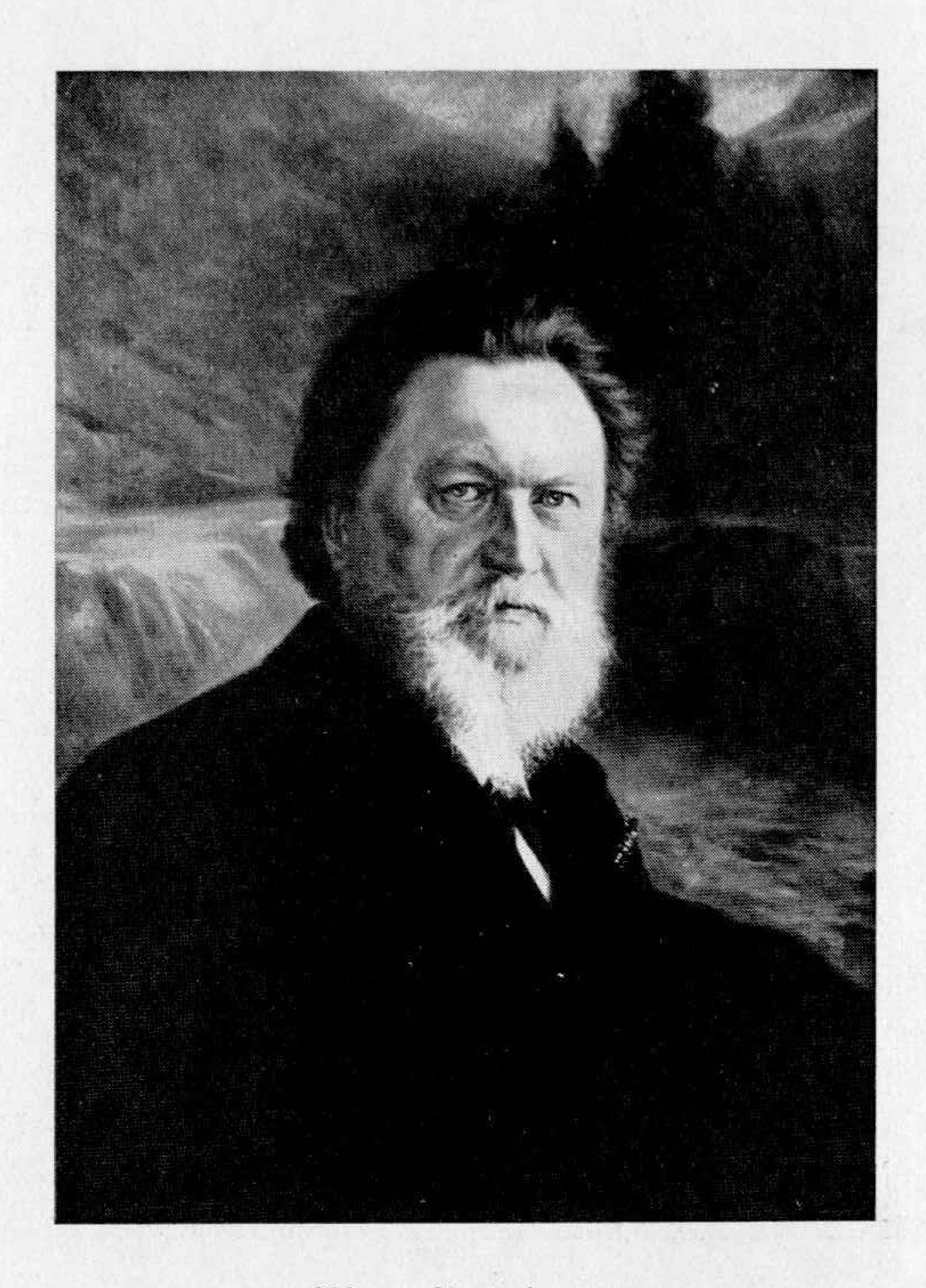
Repertoire:

Sonntag den 11. Juni: (Im K. Hof- und National-Theater) Martha, Oper von Flotow.
Montag den 12. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Elisabeth Charlotte, Schauspiel von Paul Heyse.
Dienstag den 13. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Mit aufgehobenem Abonnement: Zum ersten Male wiederholt: Tristan und Isolde, von Richard Wagner.
Donnerstag den 15. „ (Im K. Hof- und National-Theater) Lalla Roukh, Oper von Felicien David.

Der einzelne Zettel kostet 2 kr. Druck von Dr. C. Wolf & Sohn

Theaterzettel der Uraufführung von „Tristan und Isolde" am 10. Juni 1865

Bildarchiv „Die Musik"



Max Brückner

Nach einem Ölgemälde von Iser, Veste Coburg



Liszt am Dirigentenpult 1854

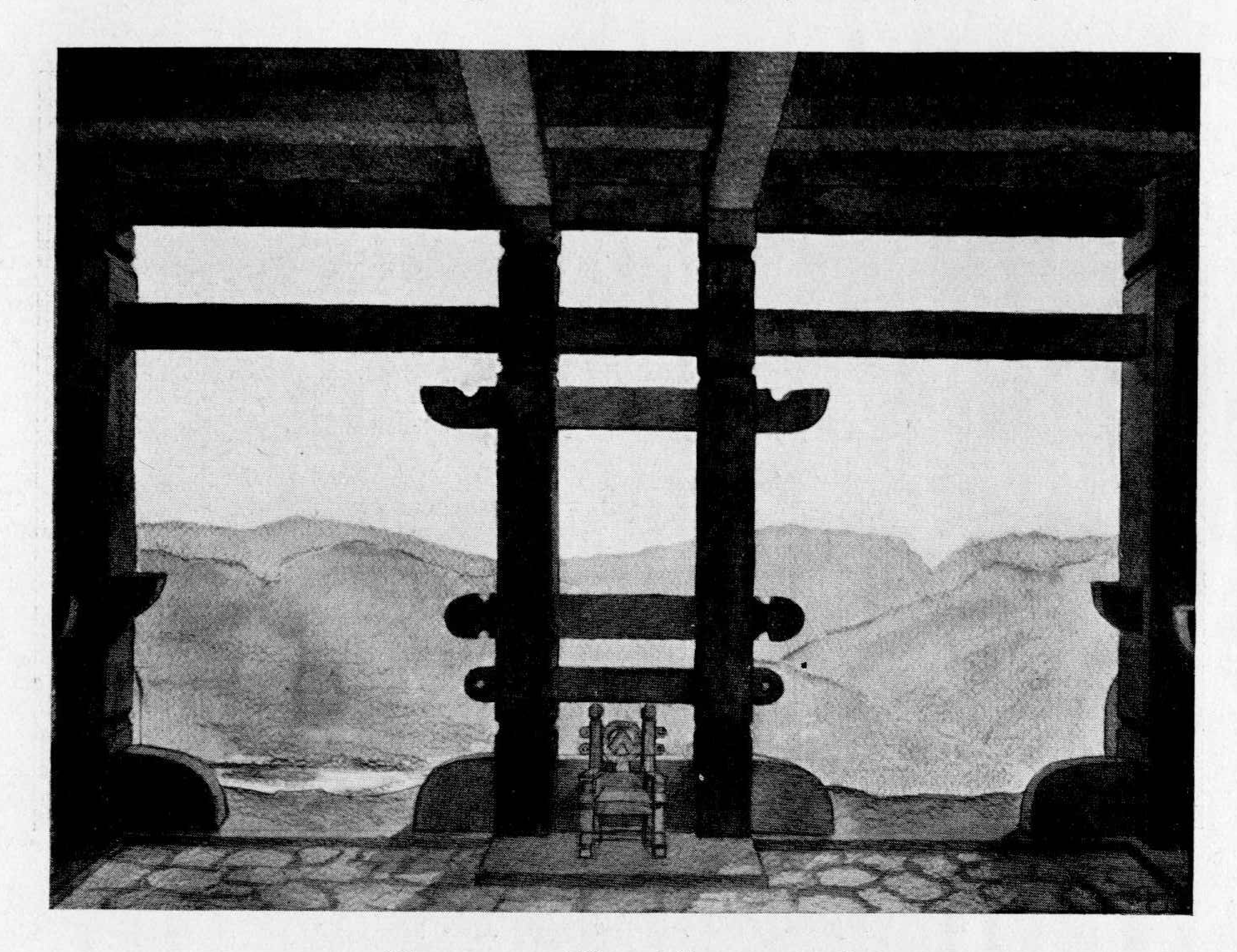
Bleistiftzeichnung des 18jährigen Max Brückner



Abbild. des aus dem „kleinen Hort" in Wahnfried hergestellten silbernen Lorbeerkranzes

Beide in der Kunstsammlung der Veste Coburg befindlich

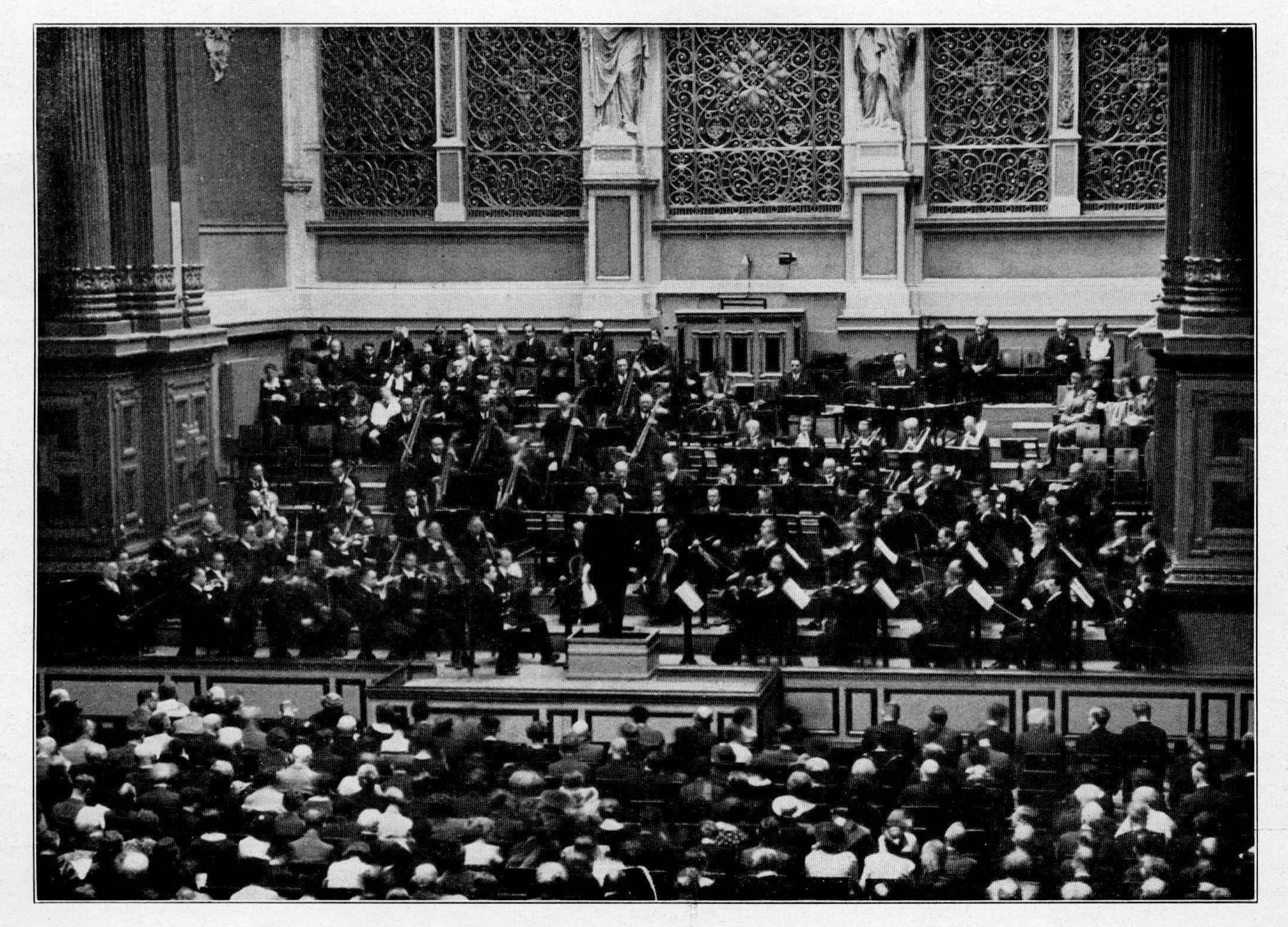
Der neue „Ring" im Deutschen Opernhaus



Wagners „Götterdämmerung"
2. und 6. Bild — Entwurf: Edw. Suhr



Wagners „Götterdämmerung"
5. Bild — Entwurf: Edw. Suhr



Phot. Presse Illustration Hoffmann, Berlin

Das Berliner Philharmonische Orchester



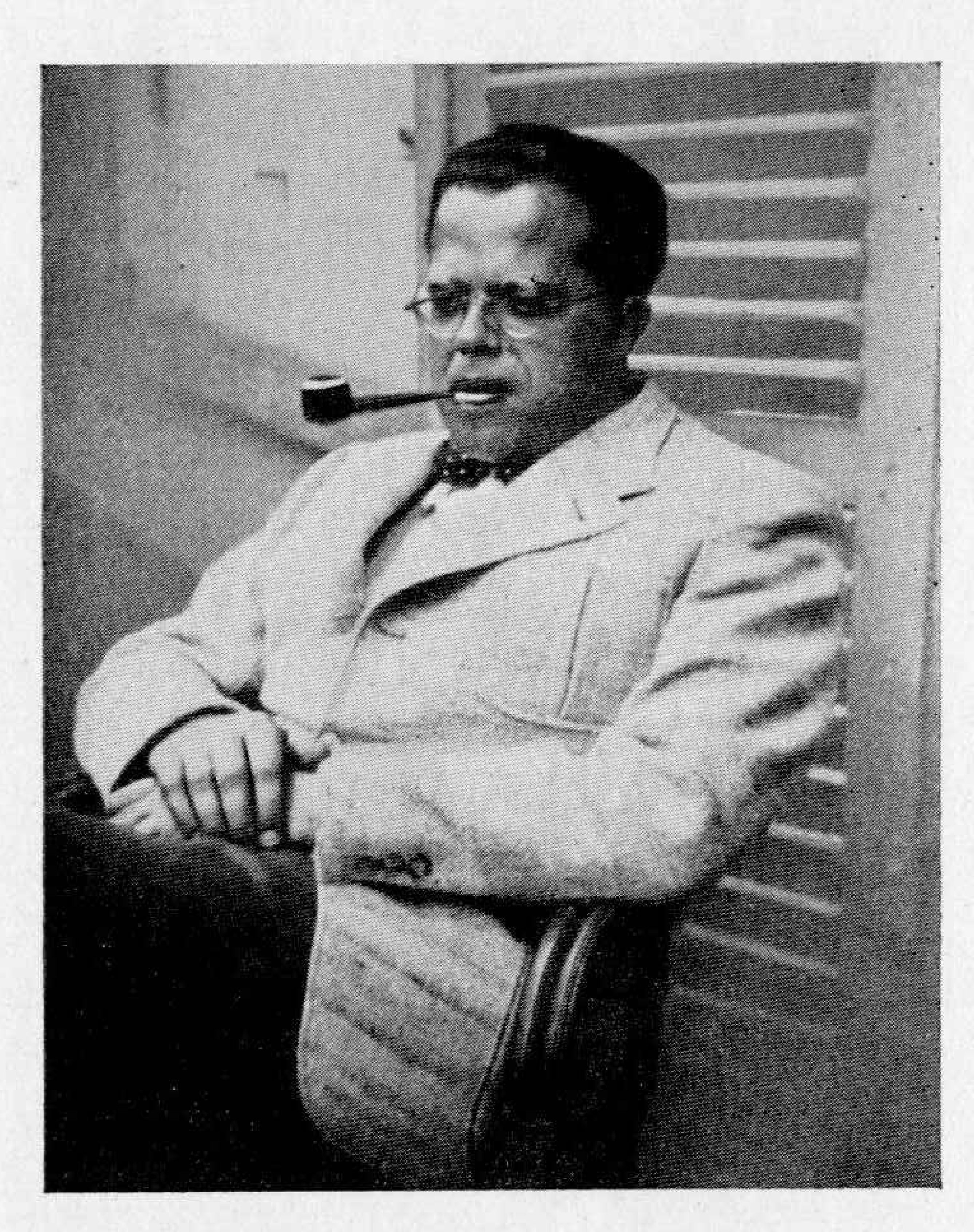
Foto-Wedekind, Dessau

Helmut Seidelmann, Dessau



Foto L. Dieckmann, Bremen

Walter Beck, Bremen



Karl Zwißler, Mainz



Helmut Kellermann, Zittau



Bildarchiv „Die Musik"

Otto Nicolai
Radierung von Kriehuber 1842